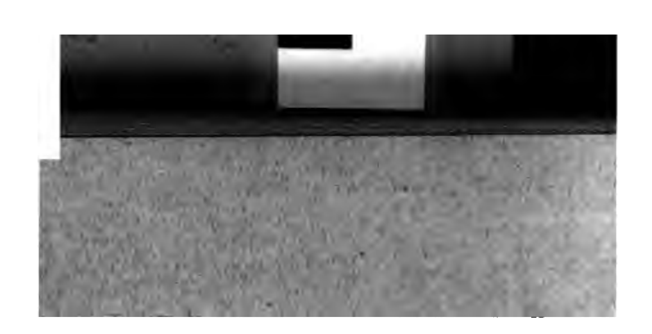
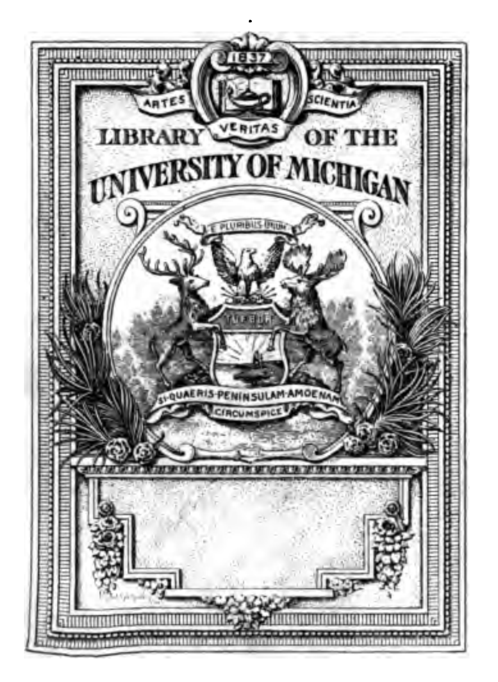




1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE











Johann Winckelmanns sämtliche Werke.

Einzige vollständige Ausgabe;

dabei

Porträt, Facsimile und ausführliche Biographie des Autors; unter dem Texte die frühern und viele neuen Citate und Noten; die allerwärts gesammelten Briefe nach der Zeitordnung, Fragmente, Abbildungen und vierfacher Index.

Von Joseph Eiselein.

Fünfter Band.

Donaueschingen,
im Verlage deutscher Classiker.
1825.



Geschichte

der

Kunst des Altertums.

1763 — 1768.

Figuren griechischer Kunst nichts übrig geblieben ist, werden diese Arbeiten hier übergangen.

§. 3. Ich fange an von dem Thone, als der ersten Materie der Kunst, und besonders von den Modellen nebst der Arbeit in Gypse. Die Modelle in Thon wurden, wie noch izo geschiehet, mit einem Modellirsteken gearbeitet, wie man siehet an der Figur des Bildhauers Alcamenes auf einem kleinen erhobenen Werk in der Villa Albani.[1] Die Künstler aber nahmen auch die Finger mit zu Hülfe, und

1) [Denkmale, Numero 186.]

Nicht der griechische Bildhauer dieses Namens, sondern Quintus Lollius Alcamenes, ein Römer und vielleicht blos ein Dilettant in der Bildhauerei, da er auch noch Decurio und Duumvir war. Einige Altertumsforscher, zu denen auch Fea gehört, wollen überhaupt bezweifeln, daß Q. Lollius Alcamenes sich mit der Kunst beschäftigt habe, und behaupten daher, daß dieses Denkmal, dessen im 8 B. 4 K. 5 §. weiter gedacht wird, nur in dem Jahre, wo er jene genannten obrigkeitlichen Ämter bekleidet, mit Anspielung auf ihn verfertigt worden. Noch Andere, und besonders Marini (Inscriz. Albane, cl. 4. n. 105. p. 96.), wollen auf diesem Denkmale in der Hand des Alcamenes keinen Modellirstok, sondern eine Schriftrolle sehen. Fea hingegen (p. 435 — 437.) und Zoega (Bassirilievi, tav. 23.) sind der Meinung in Ansehung des Modellirstoks günstig. Dieses Monument wird wohl immer Dunkelheiten in der Erklärung behalten. Meyer.

Auch Prometheus, in der Bildung eines Menschen begriffen, ist mit einem Modellirstabe in der Hand abgebildet auf einem Carneol des stoschischen Kabinets, und eben so eine knieende Figur auf einem Basrelief des Musei Capitolini. (Bartoli Admir. antiq. Roman. tab. 65. Montfauc. Antiq. explic. t. 1. part. 2. p. 24. Foggini Mus. Capitol. t. 4. tav. 25. p. 119. Galeotti gemmæ antiq. litt. tab. 5. n. 1.) Fea.

sonderlich die Nägel, einige feine Theile anzugeben und mit mehr Gefühle nachzuhelfen. Auf diese feinen und empfindlichen Druke beziehet sich, was der berühmte Polykletus zu sagen pflegete,[1] daß sich alsdann die gröste Schwierigkeit im Arbeiten äussere, wenn der Thon sich in oder unter den Nägeln seze: ὅταν εν ονυχι ὁ πηλος γενηται, oder οἱς αν εις ονυχα ὁ πηλος αφικηται. Dieses scheinet mir bishero von niemanden verstanden zu sein, und wenn es Franz Junius übersezet: cum ad unguem exigitur lutum, machet er den Ausspruch des alten Bildhauers dadurch nicht deutlicher.[2] Das Wort ονυχιζειν, εξονυχιζειν, scheinet besagete leztern Druke der Bildhauer mit den Nägeln in ihren Modellen anzudeuten.[3] Das Modell der Bildhauer hieß κιναβος.[4] Auf eben dieses Endigen der Modelle gehet die Redensart des Horatius:

— — — ad *unguem*
Factus homo,[5]

und was ebenderselbe an einem anderen Orte saget:

Perfectum decies non castigavit ad *unguem*;[6]

1) Plutarch. Sympos. l. 2. probl. 3. [initio.] De profectu virtut. in fine. Fea.
[Facii excerpta e Plutarch. p. 47.]

2) Catal. pictor. in *Polycl.* p. 168.
Junius hat die Übersezung Xylanders befolgt. Fea.

3) Pollux, l. 2. c. 4. segm. 146. Meyer.

4) Suid. v. *απακροφυσιαν.* Fea.

5) L. 1. sat. 5. v. 32—33.

6) Ad Pis. v. 294.
Die Römer sagten im Sprichworte ad unguem ohne Beiwort. Dem von Dacier und Bentley vorgeschlagenen *præsectum* ad unguem scheint immer noch *perfectum* ad unguem vorzugehen, welches auch von den meisten Handschriften unterstüzt wird. *Perfectum* gehört natürlich zu *carmen*, und *atque* hat die Bedeutung von

und das eine sowohl als das andere scheinet so wenig als jene griechische Redensarten verstanden zu sein. Den man erkläret den Horatius von dem Passen der Fugen der Steine oder des Marmors, welches die Steinmezen thun, und diese Meinung wird von Erasmus und Bentley angenommen; ja, dieser will in der zweiten Stelle præsectum, anstatt perfectum, lesen. Wen ich es besser getroffen habe, bleibet die alte Lesart ohne Änderung, und der Sin ist weit edler und füglicher. So wie nun diese Redensarten von den Nägeln der Finger auf Vollendung der Modelle zu deuten sind, eben so wird der Daum genennet, wo der Arbeit in Wachsbildern gedacht wird:

Exigite, ut mores teneros ceu *pollice* ducat,
Ut si quis *cera vultum* facit. 1)

§. 4. Das Modelliren im Thone aber ist eigentlich nicht die Ausarbeitung selbst, sondern die Zubereitung zu dieser, als welche von Werken von Gypse, aus Elfenbeine, Steine und Marmor, von Erzte und von anderer harten Materie zu verstehen ist.

et adeo. (Görenz. ad. Cic. de Fin. I. 16. 51.) Der Sin wäre demnach: „Auch das, was für vollendet gehalten wird, muß die Zeit noch zehnmal durchprüfen." Siebelis.

1) Juven. satyr. 7. v. 237 — 238.

Der Autor scheint auf das Wort pollice zu viel Gewicht zu legen, wen er daraus auf eine verschiedene Behandlungsweise, die bei Wachsmodellen üblich war, schließen will. Der Daum wird hier in eben dem Sinne genant, in welchem oben bei Plutarch der Nagel, und ist wohl in Beziehung auf die Wachsmodelle nur eine passendere Redensart. Meyer.

Die Stelle ist vielleicht so zu übersezen: „Fordert, daß er die Sitten der Kinder wie mit dem Daumen bilde, gleich einem, der Minen in Wachs nachbildet." Siebelis.

Was die Ausarbeitung überhaupt betrift, so ist uns von einer besondern Art, in welcher die griechischen Bildhauer verschieden von den neuern Künstlern, und von unserer Vorstellung können gearbeitet haben, nichts Besonderes bekañt; gewiß aber ist, daß sie zu ihren Werken Modelle gemachet. 1)

1) Einige antike Denkmale von gebrañter Erde mögen wohl zu Modellen für Marmorarbeiten gedient haben, doch läßt sich dieses kaum wahrscheinlich machen. Aber die Alten werden zuverläßig nicht ohne Vorbereitung und reiflich durchdachte Entwürfe ihre Statuen verfertigt haben; woher käme sonst die bewundernswürdige Kunst in der Anordnung ihrer Gruppen? die unnachahmliche, nur aus einem klar und lebendig während der Arbeit dem Künstler vorschwebenden Bilde entspringende Sicherheit, welche man an ihren Schöpfungen wahrnim̃t? Es ist ausser Zweifel, daß die Bildhauer des Altertums freier zu Werke gingen, als in unsern Tagen geschieht, wo man, streng genommen, nur Copien in Marmor, nach vorher in Thon gearbeiteten Originalien, Modelle genañt, liefert, und wo gar in den von Erzt gegossenen Bildern alles Geistreiche verloren geht durch mühsames Meißeln und Feilen, womit dem unreinen Guß nachgeholfen werden muß. Anders verfuhren die Alten; deñ die antiken Marmorbilder scheinen nicht blos die lezte Hand, sondern einen weit beträchtlicheren Theil der Ausführung unmittelbar durch den Meister selbst erhalten zu haben, und dieser, ganz erfüllt von dem darzustellenden Gegenstande, arbeitete mit einer Begeisterung, welche nur beim ersten ursprünglichen Schaffen des Kunstwerks, aber im geringern Grade bei Wiederholungen statt findet. Ohne diese Voraussezung wäre durchaus nicht zu begreifen, warum an so vielen Antiken, selbst die vortreflichsten nicht ausgenommen, einzelne fehlerhafte Theile wahrgenommen werden, z. B. ungleich große oder nicht in gleicher Richtung stehende Augen, zu hoch oder zu niedrig gestellte Ohren, ungleiche Füße ꝛc. Versehen, welche bei sorgfältig abgezirkelter Nachbildung eines Modells nicht köñten begegnet sein.

Ein berühmter Scribent glaubet, 1) Diodorus habe das Gegentheil anzeigen wollen, wo derselbe saget, daß die ägyptischen Künstler nach einem richtigen Maße gearbeitet, die Griechen aber nach dem Augenmaße geurtheilet, 2) daß dieser Scribent habe anzeigen wollen, die griechischen Künstler hätten keine Modelle verfertiget. Das Gegentheil hiervon aber kan̄ ausser den wirklichen alten Modellen von Thone, die sich noch izo auch von frei stehenden Figuren finden, von welchen im ersten Kapitel mehrere Nachrichten beigebracht worden, 3) ein geschnittener Stein des ehemaligen stoschischen Musei darthun, wo Prometheus den Menschen, welchen er bildet, mit dem Bleie ausmisset. 4) Man weiß, wie

Im Erzgusse ist die uns weit überlegene Gewandtheit der Alten noch auffallender, als im Marmor. Der größere Theil ihrer noch erhaltenen Arbeiten in Bronze kam, wie der Augenschein lehrt, beinahe völlig rein aus der Form, und hat nur an wenigen Stellen geringer Nachhülfe bedurft. Meyer.

1) Caylus sur quelq. passag. de Pline, p. 285.

2) L. 1. c. 98.

Diodor redet offenbar von der Zeit des ersten Beginnens der Kunst bei den Griechen. Aber merkwürdig bleibt diese Stelle Diodors für die Kunstgeschichte, indem sie beweist, wie die Griechen schon bei ihren ersten künstlerischen Versuchen nicht mit ängstlicher Genauigkeit nach einem vorgeschriebenen Maße, wie die Ägyptier, sondern frei und unbefangen die Gegenstände in der Natur nachzuahmen strebten, indem sie das richtige Verhältniß der einzelnen Theile an ihren Statuen nicht durch ein in's Kleinliche gehendes Abmessen, sondern απο της κατα την ὁρασιν φαντασιας zu erhalten suchten. Meyer.

3) [1 B. 2 K. 2 — 5 §.]

4) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 1 Abth. 6 Num.]

hoch die Modelle des berühmten Arcesilaus, welcher wenige Jahre vor dem Diodorus geblühet hat, geschäzet wurden; [1]) und wie viele Modelle von gebrantem Thone haben sich erhalten, und werden noch täglich gefunden! Der Bildhauer muß mit Maß und Zirkel arbeiten: der Maler aber sollte das Maß im Auge haben.

§. 5. Von Gypse waren ehemals die Bilder der Gottheiten armer Leute gemachet; [2]) und vermuthlich waren auch die Bildnisse berühmter Männer, die Varro aus Rom in alle Länder verschikete,

1) Dieser Arcesilaus, ein Freund des bekannten Lucius Lucullus, ist von zwei andern Künstlern gleiches Namens wohl zu unterscheiden. Von dem hohen Preise seiner Modelle spricht Plinius. (L. 35. c. 12. sect. 45.) Meyer.

2) Prudent. apotheos. v. 526.

Prudentius redet von Julianus Apostata, welcher aus Ehrfurcht sein Haupt an eine Statue des Apollo von Gyps zu legen pflegte:

Quin et *Apollineo* frontem submittere *gypso.*

Von Gypsbildern spricht auch Arnobius (adv. Gent. l. 6. p. 203.), Juvenal (sat. 2. v. 4.) erwähnt viele Gypsbilder des Philosophen Chrysippus; Pausanias (l. 9. c. 32.) eine bemalte Bakchusstatue aus dieser Materie, und Plinius (l. 36. c. 25. sect. 59.) erzählt, daß man aus Gyps kleine Statuen und Basreliefs verfertigt, um Gebäude mit denselben auszuzieren. Fea.

Des Gypses bediente man sich auch zum Abformen des Gesichts bei Porträtfiguren seit den Zeiten des Lysistratus aus Sicyon, der ein Bruder des Lysippus war, und diese Kunst entweder erfand oder doch merklich verbesserte. (Plin. l. 35. c. 12. sect. 44.) Fea hat die Worte: hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit, gemißdeutet, indem er solche auf Formen zum Copiren der Statuen und also auf das Abgießen derselben beziehen will. Meyer.

im Gypse geformet.[1]) Izo aber sind nur erhobene Arbeiten übrig, unter welchen sich die schönsten an den gemaleten Deken zweier Zimmer und eines Bades bei Bajä, ohnweit Neapel, erhalten haben:[2] ich übergehe hier die schönen erhobenen Arbeiten in den Gräbern bei Pozzuoli, weil dieselben von Kalk und Puzzolana verfertiget sind.[3]) Je flacher diese

1) Plin. l. 35. c. 2. sect. 2.
Es ist sehr wahrscheinlich, daß skizzirte, leicht hingeworfene Umrisse zu verstehen sind, mit welchen M. Terentius Varro sein unter dem Titel Hebdomades oder Imagines bekanntes Buch auszierte. Visconti (Iconograph. ancienne) gibt von dieser Stelle des Plinius dieselbe Erklärung. Ohne Zweifel bestand dieses Werk des Varro aus mehreren Theilen, wie wir aus den Worten des Plinius: voluminum suorum *fœcunditati*, schließen möchten. Übrigens konnten häufige Copien solcher Porträte, welche Varro in alle Länder versandte, bei der Gewandtheit und Fertigkeit der Alten im Zeichnen, und bei der Menge von Sklaven, welche den Römern bei jedem Geschäfte zu Gebot standen, mit leichter Mühe gemacht sein, so daß man nicht nöthig hat, wie von mehreren Gelehrten geschehen ist, seine Zuflucht zu der wunderlichen Erklärung zu nehmen, als hätten die Alten schon etwas unsern heutigen Kupferabdrüken Ähnliches gehabt. Amoretti u. Meyer.

2) Diese Basreliefs, wie die erhobene Arbeit am Tempel der Isis zu Pompeji, wovon im Texte sogleich geredet wird, sind Stuccatur. Fea.

3) Zu den antiken Arbeiten in Gyps sind auch zu zählen, die Tabula Iliaca im Museo Capitolino, und die sogenannte Vergötterung des Herkules in der Villa Albani, weil Gyps die Hauptmaterie derselben ausmacht. An der Vergötterung des Herkules, welche ganz das äussere Ansehen eines marmornen Basreliefs hat, und sonst für ein Werk dieses Stoffes gehalten worden, entdekte man die Ähnlichkeit der Materie mit dem gedachten capitolinischen Denkmal erst vor kurzer Zeit. (Zoëga, Bassirilievi, tav. 70.) Meyer.

Arbeit gehalten ist, desto sanfter und lieblicher erscheinet dieselbe; aber um den Figuren bei geringer Erhobenheit verschiedene Abweichungen zu geben, ist dasjenige, was aus flachem Grunde erhoben erscheinen sollte, mit vertiefeten Umrissen angezeiget. Selten scheinet es mir, daß der Künstler der Gypsarbeiten an einer Capelle in dem eingeschlossenen Hofe (περιβολος) des Tempels der Isis der alten Stadt Pompeji, an den Figuren des Perseus und der Andromeda sich einfallen lassen, die Hand jenes Helden, die das Haupt der Medusa hält, völlig freistehend zu arbeiten. Diese Hand konte nicht anders als um ein Eisen herum befestiget werden, welches noch izo zu sehen ist, da die Hand selbst abgefallen. 1)

§. 6. Was die Ausarbeitung im Elfenbeine betrift, wurde diese sowohl als die erhobene Arbeit im Silber und im Erzte Toreutice genennet, welches Wort von neueren nicht weniger als von alten Auslegern und Sprachkundigen auf gedrechselte Sachen ist gedeutet worden. 2) Es sind aber

1) Conf. Pausan. l. 2. c. 27. c. 29. 32. 34. Die Alten arbeiteten auch in Schmelz (émail, smaldo) und zwar Basreliefs, Köpfe und Figuren mit ihren in allen Theilen der Natur ähnlichen Farben, wie von Buonarroti (Osservaz. istor. sopra alc. medagl. prefaz. p. 17. c. 20.) an einem Faunskopfe, und an einem Silenuskopfe bemerkt wird. Fea.

2) In der ersten Ausgabe, S. 252, war der Autor gerade der Meinung, welche er hier bestreitet, wie folgende Worte bezeugen: „Elfenbein zu Statuen scheinet auf der Drehbank gearbeitet zu sein, und da „Phidias sich vornehmlich in dieser Arbeit hervorgethan, welcher die Kunst, die bei den Alten Toreutice, das ist: das Drechseln, heisset, erfunden: so „könte dieses keine andere Kunst sein, als diejenige, welche das Gesicht, die Hände und die Füße ausgedrech-

die Worte τορευτικη, τορευμα (toreuma [1]) τορευτης und τορευτης, die von dieser Arbeit und von den Künstlern in derselben gebrauchet wurden, nicht von τορνος, dem Werkzeuge zum Drechseln, herzuleiten, und keine von den Stellen, die Heinrich Stephanus anführet, deutet etwas Gedrechseltes an, so wie auch dieser gelehrete Mañ anmerket, sondern das Stam̃wort jener Benennungen ist τορος: deutlich, klar, und wird eigentlich von der Stimme gebrauchet. [2]) Es scheinen jene Worte angenommen zu sein, eine erhobene Arbeit zu bedeuten, die verschieden von der auf Edelgesteinen ist, welche αναγλυφον hieß, wie ich unten anzeigen werde; so daß τορευμα eigentlich eine Arbeit von hoch hervorstehenden Figuren heissen würde, das ist: der Bedeutung des Worts τορος gemäß, die deutlich vor Augen lieget. [3]) Eben so erkläre ich beim Dio

„selt. Auf der Drehbank arbeitete man auch das „Schnizwerk an Gefäßen, wie dasjenige von dem göttlichen Alcimedon beim Virgilius war, welches „als ein Preis unter zween Schäfer ausgesezet wurde.“ Um nicht zwei sich widersprechende Meinungen, wovon diese hier offenbar die irrige ist, im Texte vorzubringen, haben wir die unhaltbare in die Anmerkungen versezt. Meyer.

1) Virg. Culic. v. 66.

2) Wohl nicht τορος, klar, deutlich, sondern τερω, τορω, τειρω, τερεω, τορεω und τορευω, sind blos verschiedene Formen, denen eine und dieselbe Bedeutung zum Grunde liegt. Meyer.

3) Dieser hier bestim̃te Begrif von τορευμα ist mit mehr oder weniger Einschränkung und Erweiterung als der richtigste angenommen worden. Man vergleiche Heynes antiquarische Aufsäze (2 Th. 197 u. f. S.) Schneiders Wörterbuch (v. τορευμα), wo viel Neues und Treffendes zur Erklärung dieses Worts beigebracht ist; Veltheim, über Memnons Bildsäule;

Chrysostomus das Wort τορειας, wo er von Bechern getriebener Arbeit redet, die ἑλικας τινας και τορειας haben, das ist: die mit geschlungenen Zieraten und mit anderer erhobenen Arbeit gezieret sind, wo der Übersezer etwas Gedrechseltes verstehet. [1]) Da nun diese Kunst sich vornehmlich mit kleinen Werken und Zieraten beschäftigte, so verbindet Plutarchus das Wort τορευειν mit dem Worte λεπτυργειν, das ist: kleine Sachen arbeiten, da wo er vom Alexander, dem dritten Sohne des lezten macedonischen Königs Perseus berichtet, daß derselbe zu Rom in dergleichen Arbeit berühmt gewesen sei. [2])

§. 7. Der allerälteste Künstler in dieser Art, und sonderlich auf silbernen Gefäßen, würde Alkon aus Mylä in Sicilien sein, weñ dem Ovidius zu glauben wäre, welcher ihn etliche Menschenalter vor dem trojanischen Kriege sezet, da wo er unter den Geschenken, die Anius der König zu Delos dem Äneas gegeben, eine Schale von dieses Künstlers Hand, nebst deren vorigen Besizern anzeiget. Der Dichter aber scheinet hier einen offenbaren Anachronismus begangen zu haben: deñ Mylä wurde allererst einige Jahrhunderte nachher erbauet, wie der Leser sich in des Cluverius Sicilia belehren kañ, [3]) welcher gleichwohl dieses Vergehen des Ovidius so wenig als die Ausleger desselben bemerket hat. [4])

und Voß zu Virgils Eklogen. (III. v. 35—39.) Meyer.

1) Orat. 30. p. 307.

2) In Æmil. p. 275. [c. 37.]

3) L. 2 c. 5. p. 501.

4) Metamorph. l. 13. v. 683. Fast alle Handschriften

§. 8. Von der verschiedenen Materie zu Statuen der Griechen sowohl als anderer Völker ist überhaupt im ersten Kapitel eine historische Anzeige gegeben worden;[1]) hier ist insbesondere von dem Marmor zu reden. Karyophilus[2]) hat in einem besondern Werke von den verschiedenen Arten Marmor, deren die alten Scribenten gedenken, mit umständlicher Anführung aller Stellen, welche er finden können, nebst ihrer Übersezung, gehandelt, und dessen Arbeit wird vornehmlich von denen geschäzet, die blos auf die Belesenheit gehen; mit aller Mühe aber, die er sich gegeben hat, lehret er nicht, worin der Werth des schönsten Marmors bestehe, und es sind demselben viel merkwürdige Stellen alter Scribenten unbekant geblieben.

§. 9. Es ist bekant, daß die Antiquarii, wen sie den Werth einer Statue, oder ihre Materie erheben wollen, sagen, daß sie von parischem Marmor sei, und Ficoroni zeiget nicht leicht eine Statue oder eine Säule an, die er nicht für parischen Marmor hält. Dieses ist aber wie ein angenommenes und geschworenes Handwerkswort, und wen es etwa zutrift, daß es wirklich dieser Marmor wäre, so ist es Zufall ohne Kentniß. Woher Belon wissen wollen, daß die Pyramide, oder das Grabmal des Cestius aus Marmor von Thasus sei, ist mir unbekant.[3])

§. 10. Die vorzüglichsten Arten des griechischen

haben Nileus, statt Myleus; weßhalb Heinsius Nileos lesen will. Meyer.

1) [1 B. 2 K.]

2) [In der ersten Ausgabe steht im Texte Garofalo, im Citate aber *Caryophilus*]

3) De oper. antiq. præst l. 1. cl. 7. p. 2551. in Gronovii thesauro.

weissen Marmors sind der parische, von den Griechen auch λυγδινος, von dem Gebirge Lygdos in der Insel Paros, genant, [1]) und der pentelische, dessen Plinius keine Meldung thut, [2]) welcher bei Athen gebrochen wurde; und aus diesem waren zehen Figuren gegen eine aus jenem gearbeitet, wie die Anzeigen des Pausanias darthun können. [3]) Den Unterschied dieser beiden Arten aber wissen wir nicht eigentlich. [4])

§. 11. Es gibt weissen Marmor von kleinen und grossen Körnern, das ist: aus feinen und gröberen Theilen zusammengesezet; je feiner das Korn ist, desto vollkommener ist der Marmor; ja, es finden sich Statuen, deren Marmor aus einer milchigten

1) Palmer. exerc. in auct. Græc. ad Diodor. p. 98. Λυγδὸς steht bei Diodor, nicht Λυγδινος. Siebelis.

2) Caryoph. de Marm. p. 32.

3) In Böttigers Andeutungen, S. 71, sind die Hauptstellen der Alten über den pentelischen Marmor angeführt. Meyer.

4) Jezo bestimmen die neueren Altertumsforscher bei jedem Monumente, welches sie beschreiben, ob es aus pentelischem, parischem, lunensischem, d. h. carrarischem, oder einem andern Marmor bestehe. Wir wollen nicht entscheiden, ob bei solchen Angaben niemals ein kleiner Irrtum unterlaufe. Dem Liebhaber antiker Kunst genügt es zu wissen, daß der für pentelisch gehaltene Marmor bei milder Weisse ein zartes Korn hat, und etwas blättrig ist, weßhalb ihn die Italiäner cipollino nennen. Der parische hat ebenfalls eine milde Weisse und glänzendes Korn, und ist unter dem allgemeinen Namen marmo Greco befaßt. Der carrarische, von den Alten lunensis genañt, ist zwar weisser als der pentelische und parische, aber herberen Ansehens und auch wohl spröder. Unter diesen Hauptarten gibt es jedoch wieder verschiedene Spielarten, welche die Bestimmung oft erschweren und zweifelhaft machen. Meyer.

Masse oder Taige gegossen scheinet, ohne Schein von Körnern, und dieser ist ohne Zweifel der schönste.[1] Da nun der parische der seltenste war, so wird derselbe diese Eigenschaft gehabt haben. Dieser Marmor hat ausserdem zwo Eigenschaften, welche dem schönsten carrarischen nicht eigen sind; die eine ist dessen Mildigkeit, das ist: er lässet sich arbeiten wie Wachs, und ist der feinsten Arbeit in Haaren, Federn und dergleichen fähig, da hingegen der carrarische spröde ist, und ausspringt, weñ man zu viel in demselben künsteln will; die andere Eigenschaft ist dessen Farbe, welche sich dem Fleische nähert, da der carrarische ein blendend Weiß hat. Aus dem schönsten Marmor ist das erhobene Brustbild des Antinous etwas über Lebensgröße in der Villa Albani. Es ist also irrig, weñ Isidorus vorgibt, der parische Marmor werde nur in Stüken gebrochen von der Größe, welche zu Gefäßen dienen können.[2] Perrault, welcher den großkörnichten für parischen Marmor hält, hat sich nicht weniger geirret; er koñte aber dieses, ohne aus Frankreich

1) Eine sehr schöne Art griechischen Marmors, auf welche des Autors Beschreibung ziemlich paßt, wird noch in Rom von den Arbeitern marmo Pario genañt; er ist aber nach Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 7. p. 40.) nicht der eigentliche parische, sondern der coralitische Marmor der Alten. (Plin. l. 36 c. 8. sect. 13.) Der sogenañte marmo Palombino sieht ungefähr aus wie eine milchartige Masse oder Taig, ohne Schein von Körnern. Er wurde zur Zeit der römischen Kaiser manchmal zu Brustbildern gebraucht, die aber nicht sehr angenehm in's Auge fallen. Meyer.

2) Origin. l. 16. c. 5.

Auch Plinius erzählt dieses in der eben angeführten Stelle, wie schon im 2 B. 4 K. 2 §. Note bemerkt worden. Meyer.

gegangen zu sein, nicht wissen. [1]) Die großen Körner im Marmor glänzen wie Steinsalz, und ein gewisser Marmor, welcher salinum heisset, scheinet ebenderselbe zu sein, und seine Benennung vom Salze bekommen zu haben. [2])

§. 12. Die Ausarbeitung in Absicht auf die Steine gehet vornehmlich den Marmor und die härteren Steine, als den Basalt und den Porphyr, an. Die mehresten Statuen von Marmor sind aus einem einzigen Stüke gearbeitet; und Plato gibt seiner Republik sogar ein Gesez, die Statuen aus einem einzigen Stüke zu machen. [3]) Merkwürdig

1) Parall. des anc. et mod. dial. 2.

2) Der marmo Salino, d. h. Marmor mit groben, glänzenden Körnern, wie Salzkörner, möchte vielleicht mit dem parischen verwandt, und auch von der Insel Paros, aber aus einer andern Grube als der gewöhnliche marmo Greco, herrühren. Deñ man findet auch carrarischen Marmor, der sich vom gewöhnlichen carrarischen auf gleiche Weise durch gröberes, glänzenderes Korn unterscheidet. Übrigens sind einige vortrefliche Antiken aus dem marmo Salino gearbeitet; er scheint eben des groben Korns wegen etwas brüchig zu sein. Meyer.

3) De legib. l. 12. p. 956. princ.

In der ersten Ausgabe, S. 252, fährt der Autor also fort: „Aus zwei Stüken waren, ausser dem im zweiten Kapitel [2 B. 4 K. 2 §.] angeführeten ägyptischen Antinous zwo Statuen, des Hadrianus und des Antoninus Pius, in dem Palaste Ruspoli, wie die deutliche Spur der Fugung an dem erhaltenen Obertheile zeiget.“ Allein dieser seiner früheren Meinung widerspricht er in den Anmerkungen, S. 80: „Von Statuen aus zwei Stüken gearbeitet hatte ich in der Geschichte der Kunst zwo angegeben; ich habe aber nach genauer Untersuchung gefunden, daß ich mich geirret, und Andere vor mir, und daß diese Statuen beschädigt gewesen, daher man dieselben bis auf die

ist, daß nicht selten an einigen der besten Sta[...] in Marmor schon anfänglich bei ihrer Anlage [...] Köpfe besonders gemachet und eingefuget wor[...] dieses ist augenscheinlich an den Köpfen der Ni[o...] und ihrer Töchter, welche in die Schultern ei[nge]fuget sind, und es findet hier kein Verdacht ei[ner] Beschädigung oder Ausbesserung Plaz. Der K[opf] der mehrmals angeführeten Pallas in der Vi[lla] Albani, und einer andern schönen Pallas [an] eben dem Orte, ist ebenfalls eingesezet, so wie [die] Köpfe der vor wenigen Jahren gefundenen vier Ka[r]yatiden. Es wurden auch zuweilen die Arme be[]sonders eingefuget, wie gedachte beide Statuen der Pallas und ein Paar gedachter Karyatiden dieselben haben. 1)

§. 13. An der beinahe kolossalischen weiblichen Figur eines Flusses in der Villa Albani, welche ehemals in der Villa des herzoglichen Hauses Este zu Tivoli war, siehet man, daß die alten Bildhauer ihre Statuen, wie die unsrigen zu thun pflegen, angeleget haben: deñ das untere Theil dieser Statue ist nur aus dem Gröbsten entworfen. Auf den vornehmsten Knochen, die das Gewand bedeket, sind erhabene Punkte gelassen, welches die Maße sind, die nachher in völliger Ausarbeitung weggehauen wurden, wie noch izo geschiehet. 2)

„Hälfte und bis an den Panzer abgemeißelt, wie in dem „zweiten Theile dieser Anmerkungen (S. 122.) ge„zeiget ist.“ Meyer.

1) Diese im Jahre 1761 aufgefundenen Karyatiden stehen in der Villa Albani. Fea.

2) Eine ähnliche Erhöhung, welche auch wohl anzeigen dürfte, die Arbeit sei vom Künstler nicht völlig beendet worden, nim̃t man am Kinne desjenigen von den beiden Kolossen auf dem Monte Cavallo wahr, den die Inschrift für ein Werk des Phidias ausgibt. Zu den

§. 14. Abgesonderte oder frei stehende Glieder ei-
r Figur wurden, wie es sich an einigen Werken zei-
, der heutigen Art gemäß, durch eine Hältniß (pun-
lo) mit der Figur selbst verbunden, und dieses
rket man sogar, wo es nicht nöthig noch üblich
inen konte, an einem Herkules in dem Gar-
innerhalb des Palastes Borghese. An dieser
atue ruhet die Spize seiner Schaam auf derglei-
en Hältniß, welche ein sauber umbergearbeitetes
ükchen Marmor von der Dike eines dünnen Fe-
erkiels ist, und zwischen dem Gliede selbst und den
oden stehen blieben ist. 1) Diesen Herkules kan

nicht vollendet auf uns gekommenen marmornen Denkmalen der alten Kunst gehört auch das seiner Anlage nach vortrefliche Basrelief im Museo Capitolino, welches den sizend eingeschlafenen Endymion beinahe in Lebensgröße vorstellt, und vermuthlich Bruchstük eines grösseren Werks ist. Der schöne Körper des Jünglings hat die lezte Pflege des Künstlers nicht erhalten; Kopf und Hände sind noch weniger ausgeführt; der Hund hingegen mehr, und dieser kan in seiner Art für ein Meisterstük gelten. Zoega (Bassirilievi, t. 1. p. 22. [in den Denkmalen unter Numero 96.] bemerkt, daß auch das erhobene Werk in der Villa Albani, auf welchem Theseus vorgestellt ist, wie er in Gegenwart seiner Mutter den Stein aufhebt, unter welchem des Vaters Schuhe und Schwert verborgen waren, nicht geendigt sei; eben so eine große Schale in eben gedachter Villa, auswendig mit dem Herkules unter Bakchanten herlich verziert. (Zoëga, Bassirilievi, tav. 71 — 72.) Meyer.

1) Zum sichern Halt frei stehender Glieder haben die Alten sehr oft an Figuren von Marmor Stüzen (puntelli) stehen lassen, stärker und größer, als die jezigen Bildhauer, ohne Tadel zu befürchten, wagen dürfen. Zum Beispiele mag dienen der ruhig stehende Diskobolos im vaticanischen Museo; ein anderer, der berühmten Bronze des Myron nachgeahmter Diskobolos; und eine lang bekleidete Diana in der Antikensamlung

man in Absicht seiner Erhaltung unter die seltensten Figuren in Rom zählen; deñ es ist derselbe dermaßen unverlezet, daß nur die Spizen von ein paar Zehen fehlen, welche auch nicht würden gelitten haben, weñ dieselben nicht über den Sokel hinaus ständen.

§. 15. Nach völliger Ausarbeitung der Statuen wurden und blieben dieselben entweder völlig geglättet,[1]) welches zuerst mit Bimsstein und hernach mit Blei und Tripel geschiehet, oder man überging dieselben von neuem mit dem Eisen. Dieses geschah vermuthlich, nachdem man den Figuren die erste Hand der Glätte, nämlich mit dem Bimssteine, gegeben hatte.[2]) Man verfuhr also, theils um der Wahr-

zu Dresden. (Augusteum von Becker, Taf. 45.) Meyer.

1) Eben dieses sagt der Autor mit andern Worten und mit Rüksicht auf das Alter dieser künstlerischen Manier in der ersten Ausgabe, S. 252, also: „Figuren von Marmor „wurden entweder mit dem bloßen Eisen geendiget, ohne „sie zu glätten; oder sie wurden, wie izo geschiehet, ge„glättet. Es ist nicht zu sagen, ob dieses oder jenes „älter sei, da die ältesten ägyptischen Figuren aus den „härtesten Steinen auf die mühsamste Art geglättet wor„den.“ Meyer.

2) Dieser Paragraph ist fast ganz nach der wiener Ausgabe abgedrukt, weil wir glauben, daß die Gegenstände desselben also von dem Autor selbst aus seinen Anmerkungen zusammengezogen worden. Was wir aus seinen Anmerkungen in den Text nicht einschalten koñten, möge hier einen Plaz finden. — „Es ist bereits in der „Geschichte der Kunst über die Art, die Statuen „mit dem Eisen völlig auszuarbeiten, das ist: denselben „die lezte Hand zu geben, geredet; es köñte aber diese „Anzeige vielleicht einigen Mißverstand verursachen, wel„cher durch folgende Erklärung gehoben wird. Man be„merket wohl, daß alle Statuen, die auf besagte Weise „geendiget worden, dennoch den Bimsstein bekommen

heit des Fleisches und des Gewandes näher zu kommen, theils weil die völlig geendigten Theile, weñ sie beleuchtet sind, einen so grellen Schein von sich werfen, daß dadurch vielmals der mühsamste Fleiß unsichtbar wird, und nicht bemerket werden kañ. Es ist auch zu besorgen, daß im Schleifen und Glätten der Statuen die gelehrtesten Züge und die feinsten Druke verloren gehen können, weil solche Arbeit nicht von dem Bildhauer selbst verrichtet wird. Es haben daher einige alte Künstler, welche Muße und Geduld gehabt, ihre Werke von neuem zu übergehen, dieselben über der ersten Glätte von dem Bimssteine sanft mit dem Eisen übergearbeitet, theils um ihnen selbst die lezte Hand zu geben, welches insgemein von demjenigen muß gesaget werden, der sie glättet, theils dadurch die Oberfläche des Nakenden sanft zu machen, und die Kunst in ihr völliges Licht zu sezen. Unterdessen sind die mehresten Statuen, auch die kolossalischen, völlig geglättet, [1]) wie

„ haben; es ist aber mehr als wahrscheinlich, daß dieselben, nachdem sie mit dem Eisen geendiget gewesen, „ und weiter nichts als die Glätte fehlete, mit Bimsstein übergangen worden, welches, mit unsern Künstlern zu reden, die lezte Hand geben heisset, und „ daß alsdeñ das ganze Werk von neuem mit dem Eisen „ sanft überarbeitet sei. Weñ aber Figuren von Marmor „ die völlige Glätte haben sollen, ist der Bimsstein „ nicht genug, sondern es werden dieselben zulezt mit „ Tripel und Blei gerieben, um ihnen den völligen „ Glanz zu geben. Dieser Glanz wirft auf diejenigen „ Theile, welche beleuchtet sind, einen so grellen Schein, „ daß dadurch vielmals der mühsamste Fleiß unsichtbar „ wird, und nicht bemerket werden kañ, weil das starke „ zurükprellende Licht unser Auge verworren machet.“ Meyer.

1) Geglättet sind auch die Statuen zweier Gefangenen im Hofe des Palastes der Conservatoren zu Rom, und zwar so sehr, daß man sich in ihnen spiegeln kañ. Fea.

die Stüke eines vermeintlichen kolossalischen Apollo zeigen, von welchem im Campidoglio beide Füße, Stüke von den Armen, und eine Kniescheibe übrig sind, die von dem Kolossus des Apollo, welchen Lucullus aus Apollonien noch Rom führete, sein sollen. 1) Die Füße sind neun Palme lang, und die Nägel der großen Zehe achthalb Zolle, und diese Zehe selbst hat im Umkreise über vier Palme. Eben so geschliffen sind am Fleische zween kolossalische Köpfe, die Tritonen vorstellen, und die kolossalischen Köpfe des Titus und Trajanus in der Villa Albani. Wen̄ also der Philosoph Lacydes, da er die Einladung des Königs Attalus ausschlug, sagete: man müße die Könige nur von weitem sehen, wie die Statuen, 2) kan̄ dieses nicht auf alle und jede Statuen gedeutet werden, so wie es von allen Königen [auch nicht] völlig wahr sein kan̄; den̄ die angeführeten großen Werke sind dergestalt geendiget, daß sie wie ein geschnittener Edelstein können betrachtet werden.

§. 16. Es finden sich aber einige der schönsten Statuen in Marmor, denen die lezte Hand blos mit dem Eisen, ohne Glätte, gegeben worden, wie die Arbeit am Laokoon, an dem borghesischen

1) Plin. l. 4. c. 13. sect. 27.

Plinius (l. 36. c. 7. sect. 10.) sagt, daß sich die Künstler, um ihre Statuen zu glätten, des Nariums, eines Steines aus der Insel Cyprus, bedienten, der nachher vom armenischen verdrängt worden. Fea. [Man vergleiche den 17 §.]

2) Diogenes Laertius (l. 4. segm. 61.) erzählt dieses vom Philosophen Lakydes, dem Stifter der neuern Akademie, welcher in 4 Jahre der 130 Olympiade starb. Attalus ist der dritte König dieses Namens von Pergamum, dessen Reich und Schäze die Römer erbten. Meyer.

Fechter des Agasias, an dem Centaur in eben der Villa, an dem Marsyas in der Villa Medicis, und an verschiedenen andern Figuren zeiget. Von Statuen, die völlig mit dem Eisen überarbeitet worden, ist der Laokoon die schönste; und hier sonderlich kan̄ ein aufmerksames Auge entdeken, mit was für meisterhafter Wendung und fertiger Zuversicht das Eisen geführet worden, um nicht die gelehrtesten Züge durch Schleifen zu verlieren. Die äusserste Haut dieser Statue, welche gegen die geglättete und geschliffene etwas rauhlich [1]) scheinet, aber wie ein weicher Sam̄t gegen einen glänzenden Atlas, ist gleichsam wie die Haut an den Körpern der alten Griechen, die nicht durch beständigen Gebrauch warmer Bäder, wie unter den Römern bei eingerissener Weichlichkeit geschah, aufgelöset, und durch Schabeisen glatt gerieben worden, sondern auf welcher eine gesunde Ausdünstung, wie die erste Anmeldung zur Bekleidung des Kin̄s, schwam̄. [2])

1) [Rauchlich steht in allen Ausgaben, sowohl hier als in der zunächst folgenden Anmerkung des Autors; aber es muß offenbar rauhlich heissen.]

2) Diese Vergleichungen köñten zum Verständniß des bisher nicht verstandenen Ausdruks im Dionysius von Halikarnassus (Epist. ad Cn. Pompej. de Plat. p. 204, et de vi dicendi in Demosth. p. 303.) χνυς αρχαιοτητος und χνυς ὁ της αρχαιοτητος in Absicht der Schreibart des Plato, und einiger andern gleichbedeutenden Stellen, als z. B. litteræ πεπινωμεναι beim Cicero (ad Attic. l. 14. epist. 7.), vielleicht mehr Deutlichkeit geben, als die gelehrten und heftigen Streitschriften des Salmasius (not. in Tertull. de pall. p. 275. Confut. animadv. Andr. Cercœtii, p. 172 et 189.) und des Paters Petavius (Andr. Cercœtii (Petavii) Mastigoph. part. 4. p. 106.) über diesen Ort. Man köñte gedachte Redensart, allgemein genommen, „das sanfte Rauhliche und Gesalbete des Altertums“ übersezen. Das Wort χνυς nehme

Die zween großen Löwen von Marmor, welche am Eingange des Arsenals zu Venedig stehen, und von

man nicht, wie jene, in seiner entfernteren, sondern in seiner ersten und natürlichen Bedeutung, nämlich der sich meldenden Bekleidung des Kinns, und man halte sie zusammen mit meiner Anwendung dieses Bildes auf die bearbeitete Oberhaut des Laokoons, so wird es scheinen, Dionysius habe eben dieses sagen wollen. Hardion (sur une lettre de Denys d'Halic. au Pompée, p. 128.), welcher diese Stellen nach beiden angeführeten streitigen Gelehrten hat erklären wollen, lässet uns ungewisser als vorher. Eben dieses Bild gibt das Wort χνους, in welcher es von andern Scribenten angewendet worden, als vom Aristophanes (Nub. v. 974.), die wollichte Haut der Äpfel anzuzeigen. Winckelmann.

Es scheint, Dionysius wolle in jener Stelle auf nichts anderes als darauf hindeuten, daß Plato durch sein häufiges Anführen von Stellen aus Sängern und Dichtern der Vorzeit, durch den Gebrauch veralteter Wendungen und Worte, welche er leise und unvermerkt seinen Schriften einverleibt, seiner Sprache einen sanften Anhauch von Altertümlichkeit, und ein frisches, blühendes, Jugendfülle athmendes Colorit gebe, indem jene aus der Kindheit und Jugend der griechischen Sprache entlehnten Worte und Redensarten auch den Charakter ihrer Zeit, wo mehr das Gefühl als der Begrif, mehr die Phantasie als der Verstand das griechische Volk beherschte, dem Style des ohnehin in dem mythischen Zeitalter mit Freude verweilenden Plato verleihen und ausdrüken. Dieses Altertümliche, vermöge seiner Natur unpolirt und rauh, ὁ πινος και χνους, ist so innig in den Styl des Plato verwoben, daß es leise und heimlich, ηρεμα και λεληθοτως, unsichtbar sichtbar durch seine Schriften durchläuft (επιτρεχει) und ihnen jene kräftige, jugendliche Farbe, eine Eigenschaft der Sprache in ihren frühesten Zeiten, wiederverleiht, „so daß uns aus dem Plato wie aus den duftreichsten „Wiesen eine süße Morgenluft entgegenweht:" και ὡσπερ

Athen dahin gebracht worden, sind ebenfalls mit dem bloßen Eisen ausgearbeitet, so wie es die Haare und die Mähnen des Löwens erfordern; es ist aber diese Art solchen und so großen Werken in Marmor mehr eigen. Die Geschiklichkeit und Fertigkeit der Ausarbeitung mit dem bloßen Eisen hat nicht anders als durch lange Übung erlanget werden können, zu welcher unsere Zeiten nicht Gelegenheit genug haben.

§. 17. Die mehresten Statuen in Marmor aber wurden geglättet, und man wird ohngefähr auf eben die Art, wie izo, verfahren sein. Einer von den Steinen, welcher zu Glättung dienete, kam aus der Insel Naxus,[1] und Pindarus saget, er sei der beste hierzu.[2] Alle Statuen werden, wie bei den Alten, noch izo mit Wachs geglättet: aber dieses Wachs wird völlig abgerieben, und bleibet nicht, wie ein Firniß, eine Oberhaut auf demselben.[3] Die angeführeten Stellen sind von allen irrig vom Abpuzen der Statuen verstanden worden.[4]

§. 18. Der schwarze Marmor, von welchem eine Art auf der Insel Lesbos gebrochen wurde, kam spä-

απο των ευωδεςατων λειμωνων αυρα· τις ηδεια εξ αυτης διαφερεται. Meyer.

1) Plin. l. 36. c. 7. sect. 10.

Nicht die berühmte Insel Naxos, sondern eine Stadt auf Kreta, wo dieser Wezstein, den man auf Cyprus grub, zum Gebrauche zubereitet wurde. (Suidas, v. Ναξια λιθος.) Fea.

2) Isthm. VI. v. 107.

Das Wort Ναξιαν ist von vielen Erklärern irrig auf die kykladische Insel Naxos bezogen. Meyer.

3) An einigen Statuen hat man dennoch einen Wachsfirniß wahrnehmen wollen. Meyer.

4) Vitruv. l. 7. c. 9. Plin. l. 33. c. 8. sect. 40. Iuven. sat. 10. v. 55. sat. 12. v. 88. Meyer.

ter als der weisse Marmor in Gebrauch;[1]) es fand sich jedoch eine solche Statue bereits von einem alten äginetischen Künstler gearbeitet. Die härteste und feinste Art desselben wird insgemein Paragone, Probirstein, genennet. Von ganzen griechischen Figuren aus diesem Steine haben sich erhalten: ein Apollo in der Galeria Farnese, der sogenañte Gott Aventinus im Museo Capitolino, beide grösser, als die Natur;[2]) zween bereits angeführete Centaure, unter Lebensgröße, die ehemals dem Cardinale Furietti gehöreten und izo gedachtem Museo einverleibet sind, deren Meister Aristeas und Papias, aus Aphrodisium, ihre Namen auf den Sokel dieser Statuen gesezet haben.[3]) In Lebens-

1) Philostr. de vit. Soph. l. 2. n. 1.
Andere am tänarischen Vorgebirge und noch berühmtere in Afrika. (Plin. l. 36. c. 18. sect. 29.) Fea.

2) Dieser Apollo ist eine schöne große Figur in Form und Charakter. Von dem sogenañten Aventinus im Museo Capitolino läßt sich weniger Gutes sagen. Seine ganze Gestalt ist unangenehm und die kolossale aufgedunsene Caricatur eines Kindes mit bekränztem Haupte, die Löwenhaut um die Schultern, in der einen Hand Äpfel, in der andern den Grif einer Keule haltend. Das Ganze stellt sich ungefähr vor, wie ein mißrathener Amor mit der Beute des Herkules. Meyer.
Beide sind aus grünem Basalt. Aus Probirstein ist die Statue eines nakten Herós mit einer kleinen in einen Mantel gehüllten Figur zur Seite, in dem Gartenhause der Villa Negroni auf dem esquilinischen Berge. Diese Statue ist bemerkenswerth troz der Unwissenheit ihres Ergänzers. Fea.
Auch dieser Heros wird gleich den meisten andern Denkmalen der alten Kunst, welche sich ehedem in der Villa Negroni befanden, den Weg nach England genommen haben. Meyer.

3) Der beiden Centauren wird im 12 B. 1 K. 14 §.

größe sind ein junger tanzender Satyr, nebst der Statue eines Ringers, welcher ein Ölfläschchen in der Hand hält: [1] beide befinden sich in der Villa Albani, und wurden von dem Herrn Cardinal Alexander Albani, dem Erbauer derselben, in den Trümmern der alten Stadt Antium ausgegraben, wo dieselben, nebst einem Jupiter und einem Äskulapius aus eben dem Steine und in gleicher Größe, in einem runden Zimmer ohnweit dem Theater daselbst, standen. [2] Ausser diesen Statuen griechischen Styls sind aus eben dem Marmor gearbeitet diejenigen, die nach ägyptischer Art vorgestellet, und in der Villa Kaisers Hadrianus bei Tivoli entdeket worden, von welchen im zweiten Kapitel gehandelt ist. [3]

Dieser Marmor ist von ungleicher Härte; der mildeste aber ist der allerschwärzeste, welchen wir nero antico nennen: derjenige, welcher noch izo gebrochen wird, pfleget spröde zu sein wie Glas. Der Marmor gemeldeter Centauren wurde wegen seiner Härte von vielen für einen ägyptischen Stein gehalten, die aber durch die geringste Probe widerleget wurden.

§. 19. Noch härter als der gewöhnliche weisse Marmor ist der orientalische Alabaster; und weil derselbe, wie aller Alabaster, aus blättrigen Lagen bestehet, und nicht wie der weisse Marmor eine einförmige Masse ist: so wird die Bearbeitung desselben dadurch schwerer, indem dessen Blätter leichtlich aus-

gedacht: Sie sind aus dunkelgrauem Marmor (bigio morato) gearbeitet. Meyer.

1) [2 Band, 115 S.]

2) Dieser Jupiter und Äskulapius von schwarzem Marmor, befinden sich im Museo Capitolino und sind zwar gut, aber nicht vorzüglich gearbeitet. Meyer

3) [2 B. 3 K. 8 §.]

springen.[1] Völlig ganze Figuren scheinen aus keiner Art Alabaster verfertiget worden zu sein, so viel wir aus denen, die uns übrig geblieben sind, urtheilen können; sondern die äusseren Theile, nämlich der Kopf, die Hände und die Füße waren aus anderer Materie, und vermuthlich aus Erzt hinzugesezet. An mänlichen und bärtigen Köpfen ist das Fleisch polirt, der Bart aber rauhlich[2] gelassen; von dieser Art aber, und überhaupt von Köpfen hat sich nur ein einziger in Rom erhalten, und zwar das Vordertheil oder das Gesicht eines Kopfes des Hadrianus, welcher sich im Museo Capitolino befindet.[3]

§. 20. Von ganzen Figuren sind in Rom geblieben zwo Dianen unter Lebensgröße, die größere im Hause Verospi, die kleinere in der Villa Borghese; das ist: wie ich gesaget habe, nur das Gewand derselben; Kopf, Hände und Füße aber sind neu und von Erzt. Beide sind von der Art Alabaster, den man agatino zubenamet, weil derselbe dem Agath ähnlich ist, und diesem Steine an Härte nahe komt; und an beiden ist das Gewand wunderbar schön aus-

1) Der Alabaster wird von den Griechen nicht selten ονυξ, und von den Römern marmor Onychites genant, durch welche Bemerkung manche Stelle der Alten, wo man ihn für den Edelstein Onyx genommen, richtiger kan verstanden werden. Meyer.

[2 B. 4 K. 11 §.]

2) [Hier stand wieder rauchlich.]

3) Es ist treflich gearbeitet und bis auf die restaurirte Nasenspize auch wohl erhalten. Das angefügte Hinterhaupt, Ohren und Hals von weissem Marmor sind modern, aber von einem guten Künstler verfertigt. Die wahrscheinlich antike Brust mit Gewand besteht aus schönem streifigen Alabaster. Meyer.

gearbeitet.[1] In der Villa Albani befindet sich die obere Hälfte ebenfalls von einer Diana, deren untere Hälfte ergänzet ist.[2] Die größte Statue aus Alabaster aber ist ein schöner geharnischter Sturz von großer Kunst, welcher mit dem Museo Odescalchi nach S. Ildefonso in Spanien gegangen ist, und den Kopf, die Arme und die Beine von vergoldetem Erzte eines neueren Meisters hat: der Kopf soll den Julius Cäsar vorstellen.[3] Ich gedenke hier nicht der sizenden ägyptischen Statue, über Lebensgröße, von weißlichem thebanischen Alabaster in der Villa Albani, die im zweiten Kapitel angeführet worden,[4] als welche die größte unter allen sein würde, weil wir hier allein von griechischen Werken handeln.

1) Von der Diana im Hause Verospi sind der Kopf, die Hände und Füße von Bronze späterhin abgenommen, durch marmorne ersezt worden und das Werk ist nach Frankreich gegangen. Die Abbildung von der Diana in der Villa Borghese ist in den Sculture della Villa Pinciana, stanza 8. n. 11. Fea.

2) Auch eine Pallas mit Gewand von Alabaster befindet sich in der Villa Albani. Beider Figuren gedenkt der Autor im §. 21. des nächsten Kapitels unter den Werken von Erzt, weil die äusseren Theile aus diesem Metalle gegossen sind. Meyer.

3) Augenzeugen reden von zwei solchen zu S. Ildefonso in Spanien befindlichen Statuen, an denen die äussern Theile von vergoldeter Bronze, und der Sturz von Alabaster sein soll; die eine wird Julius Cäsar, die andere Augustus genañt. Es gibt übrigens noch in mehreren Sañlungen in und ausser Italien Gewänder zu Brustbildern, Sturze von Figuren, Hermen ꝛc. aus Alabaster gearbeitet. So hat z. B. das Museum zu Dresden verschiedene solche Denkmale aufzuweisen. Meyer.

4) [2 B. 3 K. 11 §.]

deñ es sind dieselben in dem schönsten Style, auf das feinste geendiget.

§. 23. Ausser dem Kopfe des Scipio, welchem ich im Folgenden Meldung thue, wa Palaste Verospi ein Kopf eines jungen Hel welchen izo der Herr von Breteuil, malthesi Gesandter zu Rom, besizet, und in der Villa bani befindet sich ein weiblicher idealischer Kop eine alte bekleidete Brust von Porphyr geseze der schönste aber unter diesen Köpfen würde der einem jungen Menschen in Lebensgröße sein, chen der Verfasser besizet, woran aber nur die gen, nebst der Stirn, das eine Ohr und die S unversehrt geblieben sind.[2] Die Arbeit der Haar diesem sowohl, als an dem verospischen K ist verschieden von der an den mäñlichen Köpfe Marmor, das ist: sie sind nicht, wie an diesen freie Loken geworfen, oder mit dem Bohrer ge den, sondern wie kurz geschnittene und hernach gekämmete Haare vorgestellet, so wie sie sich i mein an mäñlichen idealischen Köpfen in Erzte dén, wo gleichsam jedes Haar insbesondere ange tet worden. An denen in Erzt aber, welche dem Leben gemachet sind, ist die Arbeit der H verschieden, und Marcus Aurelius zu Pfe und Septimius Severus zu Fuß, dieser Palaste Barberini, haben die Haare lokicht, ihre Bildnisse in Marmor. Der Herkules Campidoglio hat die Haare dik und kraus, wie Herkules gewöhnlich ist. In den Haaren des lezt genañten verstümmelten Kopfs ist eine ausse dentliche, und ich möchte fast sagen, unnachahml

1) Zwei weibliche Köpfe von Basalt waren in der V Albani. Man sehe 4 B. 2 K. 19 §. Meyer.

2) [2 B. 4 K. 10 §.]

unst und Fleiß: fast mit eben der Feinheit sind e Haare an dem Sturze eines Löwens von dem lrtesten grünlichen Basalte, in dem Weinberge oriøni, gearbeitet.[1]) Die ausserordentliche Glätte, elche man diesem Steine gegeben, auch geben müßen, ebst den feinen Theilen, woraus derselbe zusammengezet ist, haben verhindert, daß sich keine Rinde, wie an dem glättesten Marmor geschehen, angesezet, nd diese Köpfe sind mit ihrer völligen ersteren Glätte n der Erde gefunden.[2])

1) Dieser Sturz, jezo ergänzt, steht in der Villa Albani, der Statue eines sizenden gefangenen Königs von ägyptischer Breccia gegenüber. [2 B. 4 K. 18 §.] Fea.

2) Man könnte leicht eine ziemlich ansehliche Liste von antiken aus Basalt gearbeiteten Kunstwerken zusammentragen, doch schränken wir uns nur auf einige der vorzüglichsten ein. Zwei große, einander ganz ähnliche Vasen gehören, der Kunst und dem Umfange nach, zu den allerbedeutendsten Denkmalen in dieser fast unbezwinglich festen Steinart. Die eine wurde um 1780 im Garten des Klosters S. Andrea auf Monte Cavallo zu Rom, vom Feuer beschädigt und in viele Stüke zerbrochen, ausgegraben, aber sauber zusammengefügt und im vaticanischen Museo aufbewahrt. (Mus. Pio-Clem. t. 7. tav. 35.) Die andere ist noch völlig ganz und dient in der Domkirche zu Neapel als Taufstein; Constantin der Große schenkte sie in die von ihm zu Neapel erbaute Kirche Santa Restituta. Jede dieser Vasen ist samt dem Fuße (welcher an der römischen modern und von marmo bigio ist) über sechs Palm hoch, von schwarzem ägyptischen Basalt, auswendig mit Masken, Thyrsusstäben und geschlungenen Zieraten geschmükt, und eben so vortreflich gearbeitet als geschmakvoll erfunden. Zweier großen Urnen aus eben diesem Steine ist im 2 B. 4 K. 10 §. gedacht worden, wo der Autor auch den Kopf eines Jupiter Serapis aus Basalt in der Villa Albani anführt. Ein Kopf des Augustus, sonst in der Villa Aldobrandini zu Rom, verdient unter den vorzüg-

§. 24. Von der Arbeit in Porphyr habe ich bereits im zweiten Kapitel Meldung gethan,[1] und angezeiget, auf welche Weise und mit was für Arten von Eisen dieser Stein gebändiget wird, wo auch zugleich die schönsten porphyrnen Figuren griechischer Meister, die sich erhalten haben, angezeiget worden. Auf dieses beziehe ich mich hier, und füge eine Widerlegung eines gemeinen Vorurtheils hinzu, nebst einer Anzeige von der Arbeit porphyrner Gefäße.

§. 25. Verschiedene unwissende flattrige Scribenten, welche glauben, daß die heutigen Künstler den Porphyr nicht zu arbeiten verstehen, sind übel berichtet worden,[2] und Vasari, wenn er vorgibt, daß Kosmus, Großherzog von Toscana, ein Wasser erfunden, diesen Stein weich zu machen, leget seine kindische Leichtgläubigkeit an den Tag.[3] Die

lichsten Werken in Basalt noch genähert zu werden. Durch die Härte und Widerspenstigkeit des Steins ward der trefliche Künstler nicht verhindert, alle fleischigen Theile weich und zart, die Haare leicht gelokt vorzustellen; jenes ist ihm vorzüglich an den Wangen und um die Mundwinkel gegen das Kiñ gelungen, und der Haarbusch über der Stirn dürfte nicht geringere Kunst erfodert haben. Nase und Kiñ sind modern; die Lipen und die Ohren beschädigt und wieder ausgebessert; vielleicht gehört die übrigens gut gearbeitete und aus schön geflektem Jaspis bestehende Brust nicht zum Kopfe. Meyer.

1) [2 B. 4 K. 12 §.]

2) Juven. de Carlencas, Essais sur l'histoire des belles lettr. t. 4. arts. mechan. p. 295 — 296.

3) Vite de' Pittori, introduz. t. 1. p. 40.

Vasari sagt blos, daß, da zur Vollendung der Künste die Keñtniß fehlte, den Porphyr vollkommen zu bearbeiten, Kosmus aus gewissen Kräutern einen Saft von so großer Vortreflichkeit ziehen lassen, daß glühende Eisen, in diesem Safte abgelöscht, eine sehr harte Stählung erhalten haben. Fea.

Der Autor hat den Vasari früher ganz richtig ver-

Arbeit in dem Porphyr ist den neuern Künstlern niemals ein Geheimniß gewesen, und es sind sehenswürdige Werke aus demselben auch zu unsern Zeiten verfertiget worden, unter welchen man den schönen Dekel der herlich großen alten Urne in der prächtigen Capelle Corsini, zu St. Johañ Lateran, anführen kañ. [1]) Es ist bekañt, daß dieses Gefäß vorher unter dem Porticus des Pantheons stand; daher zu glauben ist, daß es in den Bädern des M. Agrippa, die mit diesem Tempel vereiniget waren, gedienet habe; und da Gefäße von dieser Form als Wannen in den Bädern gebrauchet worden, und folglich ohne Dekel waren, so wurde derselbe zu jenem Gefäße, um es als eine Begräbnißurne Pabsts Clemens XII. anzubringen, von neuem gearbeitet. [2]) Ausserdem hat man im vorigen Jahr-

standen, wie folgende Stelle aus der ersten Ausgabe, S. 256, beweist: „Die heutigen Künstler, so weit sie „in Bearbeitung des Porphyrs gelanget sind, haben das „Wasser nicht, welches Kosmus, Großherzog von „Toscana, soll erfunden haben, die Eisen zu härten, „sie verstehen aber dennoch diesen Stein zu bändigen.“ Meyer.

1) Weit merkwürdiger ist die um 1780 gemachte Ergänzung an der Urne der h. Helena, wo viele Figuren und Pferde fast ganz erhoben gearbeitet sind. Heut zu Tage wissen die Künstler Roms den Porphyr in so kleinen Massen zu bearbeiten, daß sie daraus Tabaksdosen und Uhrgehäuse verfertigen. Fea.

Eine wiewohl nicht vorzügliche Abbildung der Urne findet sich bei Piranesi. (Antich. Romane. t. 3. tav. 19.) Meyer.

2) Vasari (l. c.) glaubt, daß dieses Gefäß zu einer Begräbnißurne diente, welches auch wegen seiner Gestalt und Höhe wahrscheinlich ist, und weil es nirgends eine Öfnung hat, wie man doch an Badewannen zu sehen pflegt. Aber die Muthmaßung der Alterumsforscher zu

hunderte, da der Porphyr in grösserer Menge zu Rom war, Köpfe aus demselben gehauen, unter welchen die Köpfe der zwölf ersten Kaiser in der Galerie des Palastes Borghese sind.

§. 26. Jene Scribenten aber scheinen nicht diejenigen Werke beobachtet zu haben, die in der Arbeit die schweresten, und man köñte sagen, unnachahmlich sind. Dieses sind Gefäße mit einem hohlen Bauche, die in der Dike einer dünnen Schreibfeder ausgetrieben worden, mit ihren Falzen [1] und Hohlkehlen am Rande, am Fuße und am Dekel, so daß dieselben augenscheinlich auf der Drehebank ausgedrechselt geachtet werden müßen. Hierin sind unsere Künstler weit unter den Alten, nicht, daß jene den Porphyr gar nicht zu arbeiten verständen, sondern darin, daß die Alten hier mit größerer Leichtigkeit, und mit uns unbekañten Vortheilen zu Werke gegangen sind, und besondere Vortheile in dieser Arbeit erlanget gehabt. Von diesen Gefäßen besizet der Herr Cardinal Alexander Albani in seiner Villa die schönsten in der Welt, und zwei unter denselben sind über zween römische Palme hoch,

den Zeiten des Flaminio Vacca, welche, wie er (Memorie, n. 35.) erzählt, meinten, dieses Gefäß habe vor Alters oben auf dem Portico der Rotonda mit der Asche des M. Agrippa gestanden, kaň ich nicht annehmen, da wir aus dem Dio Cassius (l. 54. c. 28.) wissen, daß Augustus den Agrippa in dem Grabmale, das er für sich bestim̃t hatte, beisezen ließ. Vielleicht möchte das gedachte Gefäß ehemals zu einem Brunnen vor dem Pantheon gedient haben, in welchen das Wasser durch die zwei dort zugleich aufgefundenen Löwen von Basalt, welche späterhin von Sixtus V. an der Fontana Felice aufgestellt worden, wie ebenfalls Vacca berichtet, geworfen ward. Fea.

1) [Muß wohl nicht Pfalzen heissen, wie in den frühern Ausgaben steht.]

n welchen das eine vom Pabst Clemens XI. mit
eitausend Scudi bezahlet worden. Diese Gefäße
nd in alten Gräbern im Travertinsteine eingefaßet
funden worden, und eben daher so vollkommen er-
alten, wie man dieselben siehet.

§. 27. In kleineren Arbeiten hat man zu un-
rn Zeiten angefangen, diesen Stein zu drehen;
ber größere Gefäße sind entweder nicht hohl gema-
het, wie die im Palaste Verospi von grünlichem
orphyr sind, oder, weñ sie hohl sind, wie die im
alaste Barberini, und in der Villa Borghese,
sind sie ohne Bauch, und ohne Falze und Hohl-
hlen, cylindrisch ausgedrehet, welches vermittelst
iner Röhre von Kupfer geschiehet, die die Weite
er vorgesezeten Hohlung des Gefäßes hat; und mit
inem Seile, ohne anderes Gestelle, gedrehet wird.
Daß aber das elliptische Ausdrehen der Gefäße von
Porphyr, nach Art der Alten, kein verlorenes Ge-
eimniß sei, hat der Herr Cardinal Alexander
Albani in einem wohlgelungenen Versuche zeigen
assen, welcher der Arbeit der Alten nichts nachgibt,
ndem der Porphyr bis auf die Dike eines Feder-
iels ausgedrehet ist: aber das Ausdrehen kostet drei-
nal so viel als die äussere Form des Gefäßes, und
s ist dasselbe dreizehen Monate auf dem Drehge-
elle gewesen. 1)

1) In der wiener Ausgabe steht, S. 524, noch Folgen-
des: „Alle übrigen Gefäße von Porphyr, die sich
„in Palästen und Villen befinden, sind neue Arbeiten
„von schlechter Form.“ Diese Worte, als eine offen-
bare Abkürzung dessen, was wir zu Anfange dieses Pa-
ragraphs aus der ersten Ausgabe wieder dem Texte
einverleibt, haben uns der Aufnahme unwerth geschie-
nen. — Was auf diese eben angeführten Worte noch
in der wiener Ausgabe folgt, ist schon früher ein-
geschoben, wie überhaupt dieser Paragraph mit vielen
andern das Loos theilt, aus den zwei verschiedenen

§. 28. Man merke hier, daß sich an Statuen von Porphyr weder Kopf, noch Hände und Füße aus eben demselben Steine finden, deñ sie hatten diese äusseren Theile von Marmor. In der Galerie des Palastes Chigi, welche izo in Dresden ist, war ein Kopf des Caligula in Porphyr; er ist aber neu, und nach dem von Basalt im Campidoglio gemachet; und in der Villa Borghese ist ein Kopf des Vespasianus, welcher ebenfalls neu ist.[1]) Es finden sich zwar vier Figuren, von welchen zwo und zwo zusammenstehen, aus einem Stüke, am Eingange des Palastes des Doge zu Venedig, welche ganz und gar aus Porphyr sind; es ist aber eine Arbeit der Griechen aus der spätern oder mittleren Zeit, und Hieronymus Magius muß sich sehr wenig auf die Kunst verstanden haben, weñ er vorgibt, daß es Figuren des Harmodius und Aristogiton, der Befreier von Athen, seien.[2])

deutschen Ausgaben der Kunstgeschichte und aus den Anmerkungen zu derselben, gleich einer musivischen Arbeit, zusammengesezt zu sein. Meyer.

1) Der Autor gedenkt im 10 B. 2 K. 16 §. eines erhoben in Porphyr gearbeiteten sogenañten Pyrrhuskopfs in der Villa Ludovisi, weil nicht die Angabe in Zweifel gezogen werden darf, indem sich daselbst zwar ein sogenañter Pyrrhuskopf erhoben gearbeitet, aber nicht in Porphyr, sondern in Marmor befindet. In das vaticanische Museum ist aus der Sañlung des Palastes Barberini ein antikes Brustbild von Porphyr gekommen. Nach Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 6. tav. 59. p. 72 — 73.) wäre solches ein nicht zu bezweifelndes Bildniß des jüngern Philippus, und hülfe also bezeugen, was die folgenden Zeilen des Textes andeuten, daß Köpfe ꝛc. erst zur Zeit des sinkenden oder schon gesunkenen Geschmaks aus Porphyr gearbeitet worden. Meyer.

2) Miscell. l. 1. c. 6.

Ausser den hin und wieder im Texte und in den

§. 29. Daß die alten Künstler Gefäße auch aus anderen Steinen ausgedrechselt, berichtet Plini-

Anmerkungen erwähnten aus Porphyr mit guter Kunst gearbeiteten Figuren, deren äussere Theile von weissem Marmor sind, befand sich noch um das Jahr 1790 im Palaste Farnese eine solche weibliche sizende Figur mit vortreflichem Gewande. Schon Vasari (Vite de' Pittori, introduz. p. 37.) gedenkt ihrer und sagt, sie habe sonst in casa di Egidio e di Fabio Sasso gestanden, sei 3 eine halbe Braccia hoch (vermuthlich dachte er sich dieselbe aufgerichtet) und sei zu seiner Zeit in den Palast Farnese versezt worden.

Wundern möchte man sich, daß der Autor, indem er von den verschiedenen Steinarten handelte, aus welchen Werke im griechischen Style gearbeitet sind, nicht auch der Arbeiten aus rothem Marmor (rosso antico) gedacht hat, deren er doch ohne Zweifel mehrere kañte. Im vaticanischen Museo befindet sich der Kopf einer wilden Ziege, oder, nach Viscontis Meinung (Mus. Pio-Clem. t. 7. tav. 32.) derjenigen Gattung wilder Ziegen, welche die Griechen τραγελαφος nañten; die Statue eines Fauns in Lebensgröße, und das Gegenstük zu demselben im Museo Capitolino, wo überdem noch das Basrelief einer der Hygieia opfernden weiblichen Figur ist. Die Villa Albani besaß eine Statue des Antinous im ägyptischen Geschmake, und ein Basrelief, welches den Dädalos und Ikaros vorstellt. (Zoëga, Bassirilievi, tav. 44. [Denkmale, Numero 95.] Die Villa Ludovisi bewahrt eine kolossale in Basrelief gearbeitete Maske aus dieser Marmorart; die Villa Panfili einen schön gearbeiteten jungen Bakchus, an welchem die äussern Theile moderne Ergänzung sind; auch die Antikensam̃lung in Dresden prangt mit zwei schönen Köpfen von rothem Marmor, nämlich mit dem sogenañten Ptolemäus Philadelphus (Augusteum, 85 Taf.), den wir für einen jungen Herkules halten möchten, und einem für das Bruchstük von einem Sphinx gehaltenen Kopfe, mit der ägyptischen Haube bedekt (Augusteum 4 Taf.), welches wahrscheinlich ein Bildniß des Antinous ist.

us[1]), und die Nachricht, die er uns von hunder
funfzig Säulen des Labyrinths in der Insel Le
gibt, die alle gedrechselt waren, ist ein Bewei
großen Erfahrung der Alten in dieser Art M
nik, und zwar in den ältesten Zeiten, als
Gebäude angeleget wurde. Diese Säulen h
in einem besondern Gestelle, welches auch ein
de drehen konte.[2])

§. 30. In obgedachter verschiedenen Mater
den sich erhobene Bilder gearbeitet, bei welch
mich insbesondere aufhalte, da ich nöthig find
ne Vertheidigung der alten Künstler zu führen
eine gewöhnliche Beschuldigung ihrer erhobene
beiten, welche darin bestehet, daß sie in den
keine Abweichung beobachtet, und allen Figur
nes Werks gleiche Erhobenheit gegeben haben.
dieses hat Pascoli in der Vorrede zu s

In den Monumens antiques du Musée Napoleon
sich (t. 4. pl. 58.) das Brustbild eines ägyptischen
sters, ohne Angabe, woher dasselbe gekommen; e
also wohl schon seit längerer Zeit in Frankreich. —
conti (Mus. Pio-Clem. t. 1. p. 84. 85. tab. 47.
vermuthen, die Bildwerke aus rothem Marmor
ten sämtlich nicht früher als zu Hadrians Zeit e
ßen sein, und in der That wüßten wir keines zu
nen, welches auf ein höheres Alter hindeutet; auch
diese Muthmaßung viel Wahrscheinlichkeit dadurch
ten, daß die meisten in der Villa des Hadrian u
ter Tivoli ausgegraben sind. Meyer.

1) L. 36. c. 22. sect. 44.

2) L. 36. c. 13. sect. 19. n. 3.

Zmilus, Rhodus und Theodorus war
Erbauer dieses Labyrinths, von welchem Pliniu
Trümmer gesehen. Im 2 B. 4 K. 11 §. sind the
dem Texte, theils in den Anmerkungen ver
ne Gefäße von schönem orientalischen Alabaster g
und zwar ein im Jahre 1777 entdektes Gefäß, 1

Lebensbeschreibungen der Maler von neuem wiederholet.[1]) Ich kan mich über die Blindheit dieser Tadler nicht genug verwundern, da das Gegentheil vor Augen lieget, und man möchte mich tadeln, daß ich wider Blinde einen Beweis zu führen gedenke. Ich will mich nicht einlassen, erhobene Arbeiten, die an öffentlichen Orten in Rom und vor jedermans Auge stehen, hier anzuführen; ich will nur einige andere bemerken, die verschiedene Stufen von Abweichung in ihren Figuren haben. Von dieser Art ist eines der schönsten Werke in Rom im Palaste Ruspoli, welches in meinen Denkmalen des Altertums bekant gemachet worden ist.[2]) Die vornehmste Figur dieses Werks, der junge Telephus, ist dermaßen erhoben gearbeitet, daß man zwischen dem Kopfe und zwischen der Tafel, aus welcher diese Figur herausgemeißelt ist, mit ein paar Fingern hineinfahren kan. Neben und unter dem Telephus stehet ein Pferd, welches nothwendig flacher erhoben sein muß, da dasselbe weiter hineingehet, und vor dem Pferde stehet ein betageter Waffenträger des jungen Helden, welcher noch flacher ist. Gegen den Telephus über sizet dessen Mutter Auge, welcher jener die Hand gibt, und diese ist erhobener als der Waffenträger und als das Pferd, aber etwas niedriger als ihr Sohn gehalten, wenigstens in Absicht des Kopfs. Über

vielleicht unter allen das kostbarste ist und von Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 7. p. 60 — 64. tab. 36.) für die Urne der Flavia Domitilla, der Gemahlin des Vespasianus (Suet. in Vespas. c. 3.) gehalten wird. Ein anderes fast eben so großes Gefäß wird in der florentinischen Galerie aufbewahrt. Meyer.

1) [6 B. 3 K. zu Ende.]

2) [Numero 72.]

derselben hänget ein Degen und ein Schild, die am flachesten angedeutet sind. 1) Eben solche Abweichung hat in der Villa Albani ein Faun beinahe in Lebensgröße, welcher mit einem Hunde spielet; und ein kleines Opfer, imgleichen ein Opfer, welches Titus verrichtet auf einem Werke, das in meinen Denkmalen des Altertums befindlich ist. 2)

§. 31. Zu der Ausarbeitung der alten Werke von Marmor sowohl als von andern harten Steinen gehöret auch die Ausbesserung derselben, da sich viele Figuren finden, die vor Alters beschädiget und wieder hergestellet worden sind. Diese Ausbesserung und Ergänzung aber ist von zwofacher Art; zum ersten beschädigter oder mangelhafter Stellen in Marmor, und zweitens der Verstümmelung. Was jene betrift, geschah dieselbe mit fein gestoßenem Marmor, vermittelst eines Kütts, mit welchem ein Loch oder eine Vertiefung angefüllet wurde, wie ich bemerket habe an dem Baken eines Sphinx unter den Zieraten eines zerbrochenen Altars, welcher im Herbste 1767 in der Insel Capri, des neapolitanischen Meerbusens, entdeket wurde, und sich in dem Museo des großbritannischen Ministers zu Neapel, Herrn Hamiltons, befindet.

§. 32. Die Ergänzung der verstümmelten Theile geschah, wie bekant ist, und noch izo geschiehet, vermöge eines Stabes, welcher in die Löcher gesezet wurde, die in dem beschädigten und mangelhaften Theile sowohl als in dem neueren Zu-

1) Nach Andern ist in diesem Basrelief nicht Auge und Telephus, sondern Protesilaus vorgestellt, welcher, bereit mit dem griechischen Heere gen Troja zu ziehen, von seiner Gemahlin Laodamia Abschied nimt. Meyer.

2) [Numero 7 der Faun, und 178 das Opfer.]

aze gebohret wurden, um das Anzusezende zu befestigen.[1]) Dieser Stab war vielmals von Erzt, zuweilen aber ist derselbe von Eisen, wie unter andern bekanten Statuen hinten an dem Gesäße des Laokoons zu sehen ist.[2]) Das Erzt wurde vorgezogen, weil dessen Rost dem Marmor nicht schädlich ist, da hingegen das Eisen nicht selten Rostfleke zu verursachen pfleget, sonderlich wen einige Feuchtigkeit hineindringen kan;[3]) und diese Fleken greifen

1) Späterhin befestigte man den neuen Zusaz an dem beschädigten Theile durch Blei. Man vergleiche Paulus zu den Pandekten. (L. 6. tit. 1. de rei vindic. l. in rem ectio 23. §. Item 5.) Von eben diesem Rechtsgelehrten und von Pomponius (in lege: si Statuam 14. De auro, argento etc. legato.) wissen wir, daß man die Statuen durch Arme, Beine oder andere Theile von andern Statuen genommen, zu ergänzen pflegte. Fea.

2) Eisen wurde öfter gebraucht als Erzt. Reisende erzählen, am Giebel des Minervatempels zu Athen seien die grossen Marmortafeln, so wie die Blöke des Gesimses nicht mit Klammern und Bolzen von Erzt, sondern von Eisen befestigt. Hieher gehört auch, was Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 3. p. 18.) an den Statuen des Menanders und des Posidippus beobachtete, daß allen beiden eiserne Bolzen im Haupte gestekt, woran ehemals der Nimbus, oder die runde Scheibe befestigt war, welche die im Freien stehenden Statuen gegen Regen und Beschmuzung der Vögel schüzte. Aber der Rost dieser Bolzen spaltete die Gesichter von den Hinterhäuptern. Meyer.

An dem Gruppo des Laokoon bemerkt man blos einen Stab oder eine Klammer (perno) aus Erzt, hinter dem linken Arme der Hauptfigur, um denselben mit dem rechten Arme des einen Sohns zusammenzuhalten, wo der Marmor gebrochen war. Allein diese Befestigung kan nicht alt sein. Fea.

3) Caylus (Rec. d'antiq. t. 2. Antiq. Rom. princ. p. 273.) macht die nämliche Bemerkung. Plinius (l. 34.

mit der Zeit weit um sich, welches augenscheinlich ist an den verstümmelten Figuren eines Apollo und einer Diana, die zu Bajä entdeket worden, und deren ich oben Erwähnung gethan habe. Deñ sonderlich an jener Statue hat das noch izo sichtbare Eisen, worauf der ehemals ergänzete aber verlorene Kopf befestiget war, die Hälfte der Brust gelb gemachet. Dieses zu verhüten, sezete man sogar Säulen und Pilaster von weissem Marmor, mit Stäben von Erzt in ihre Basen ein, wie unter anderen an den Basen der Pilaster des Tempels des Serapis zu Pozzuoli noch izo kañ bemerket werden.

§. 33. Man wird hier billig fragen, zu welcher Zeit so viele Werke der Kunst zerstümmelt und vor Alters ergänzet worden. Den es muß fremde scheinen, daß dieses zu der Zeit geschehen, in welcher die Künste geblühet haben, welches gleichfalls unläugbar ist. Diese Zerstümmelung muß eines Theils bereits in Griechenland geschehen sein, entweder in dem Kriege der Achäer wider die Ätolier, wo beide Völker wider die Werke der Kunst wütheten, wie im Folgenden angeführet wird,[1]) oder bei Abführung dieser Stüke nach Rom; andern Theils aber in Rom

c. 9. sect. 21.) sagt, daß die polirte Bronze leichter anlaufe als die unpolirte, und daß die Alten, um die Bronze vor Rost oder Grünspan zu schüzen, sie mit Öl oder flüssigem Peche zu bestreichen pflegten. Fea.

1) Polybius erzählt, daß Skopas, Anführer der Ätolier, zu Dios, einer Stadt Pieriens, die Tempel, Statuen und Weihgeschenke der Götter verwüstet, und alle Porträtstatuen der Könige umgeworfen; (L. 4. p. 326 et 331.) Mit gleicher Wuth verheerten sie den Tempel des Jupiters zu Dodona, verbrañten auf Befehl ihres Anführers Dorimachos die Säulengänge, vernichteten viele Weihgeschenke und zerstörten von Grund aus den ganzen heiligen Ort. Meyer.

selbst.[1]) Die Zerstümmelung in Griechenland selbst wird sonderlich durch die zu Bajä entdeketen Statuen wahrscheinlich: deñ an diesem Orte, wo die prächtigsten Lusthäuser der Römer waren, ist von der Zeit an, da die Künste unter ihnen eingeführet worden, bis zu ihrem Abfalle keine Feindseligkeit verübet worden. Da nun die Künste nach den Antoninen von ihrem Glanze plözlich abfielen, und folglich auch an Wiederherstellung der Werke derselben nicht wird gedacht worden sein: so ist glaublich, daß diejenigen, die so, wie ich gesaget habe, beschaffen sind, und künftig zu Bajä und in dortigen Gegenden möchten entdeket werden, bereits verstümmelt aus Griechenland gebracht worden, und nachher ergänzet werden müßen. Eben dieses köñte man zum Theil von solchen Werken der Kunst in Rom sagen: hier aber werden dieselben auch nachher in dem großen Brande zur Zeit des Nero, und in den vitellianischen Unruhen gelitten haben, wo wir wissen, daß man sich auf dem Capitolio durch Statuen, die herunter geworfen wurden, vertheidigte.[2])

1) Wie es sich von dem zur Zeit der Eroberung Griechenlands noch rohen Wesen fast aller Römer, die von der Kunst und ihren Werken nicht nur wenig wußten, sondern sie geringschäzten und verachteten, erwarten läßt. Die Drohung des Mummius an die Schiffer, welche die Kunstschäze des eroberten Korinths nach Italien bringen sollten, ist aus Vellejus (l. 1. c. 13.) bekañt genug und mag statt alles weitern Beweises dienen. Meyer.

2) Suet. in Ner. c. 38.
Vitellius ließ den Tempel des Jupiters auf dem Capitolio in Brand steken und den darin befindlichen Flavius Sabinus nebst seinen Anhängern verbreñen. (Suet. in Vitell. c. 15. Tacit. hist. l. 3. c. 71 — 72. Plin. l. 34. c. 7. sect. 17.) Fea.

§. 34. Meine Absicht war, hier allein von den zerstümmelten und vor Alters von neuem ergänzeten Werken zu reden, nicht aber von denen, die völlig zerstümmelt ausgegraben worden, als welche in den Überschwemmungen der nordischen Völker und in den Verwüstungen der Stadt Rom sowohl als des ganzen Latiums und anderer Länder von Italien, um von Griechenland nicht zu reden, vernichtet worden sind. Die Überdenkung dieser Wuth veranlasset traurige Betrachtungen; und wir reden hier vom Ausarbeiten, nicht vom Zernichten.

§. 35. Zuletzt gehöret hierher das Mechanische geschnittener Edelsteine, oder die Art, dieselben zu arbeiten; deñ diese Arbeit ist eine Bildhauerei zu nennen, und man kañ mit Recht von mir verlangen, diesen Theil der Kunst hier nicht zu übergehen; ich hingegen köñte den Leser auf das Werk des Herrn Mariette von geschnittenen Steinen verweisen, indem nach dessen umständlicher Untersuchung wenig Besonderes zu erinnern übrig bleibet.[1] Es hat dieser Scribent nicht allein von allen Arten der Edelsteine gehandelt, in welchen diese Kunst sich gezeiget und geübet hat, sondern es hat auch derselbe theils die Art und Weise anzugeben gesuchet, wie er sich vorgestellet, daß die alten Künstler die Edelsteine geschnitten, theils ist der Weg, den die heutigen Arbeiter hier nehmen, deutlich erkläret.

§. 36. Die bekañtesten und häufigsten Edelsteine, die durch Bilder griechischer Kunst noch mehr veredelt worden, sind der Carniol, der Chalcedonier, nebst dem Hyacinth, und der Agath nebst dem Agathonyx;[2]) diese beiden dieneten zu erhobenen Ar-

1) Traité des pierres gravées. fol. 2. vol. Par. 1750.

2) Und noch viele andere Edelsteine, wie Plinius lehrt. (L. 37. c. 3. sect. 14.) Meyer.

beiten oder Cameen, und jene Arten zu tief geschnittenen Figuren. Aber wem ist dieses nicht bekañt? Es ist hingegen noch nicht allgemein entschieden, wie die Edelsteine der Alten geschnitten wurden. Daß sich ihre Künstler kleiner Spizen von Diamanten in stählerne Hefte gefasset, bedienet haben, wissen wir aus dem Plinius;[1]) es meldet aber derselbe nicht, ob man mit diesen Spizen nach Art derer, die Zieraten in Holz ausschneiden, gegraben, oder ob man die eingefasseten Diamanten in einem Rade befestiget und vermittelst desselben gearbeitet habe, als welche Art die gewöhnlichste unserer Künstler ist.[2]) Diese sowohl als jene, die kein Rad gebrauchen, behaupten ein jeder, seine Art zu verfahren in den geschhittenen Steinen der Alten zu entdeken;[3]) es komt mir also nicht zu, hier zu entscheiden; ich würde mich jedoch für das Rad erklären, welches man zu entdeken scheinet an denjenigen Steinen, deren Arbeit nur entworfen ist, und nicht ausgeführet worden.[4])

1) L. 37. c. 4. sect. 15. in fine.

2) Heut zu Tage wirft man Diamantenstaub, mit Öl angefeuchtet, auf das kupferne oder stählerne Rad, und vermittelst dieses Rades, welches gedrehet wird, bearbeitet man den Stein. (Baillou, Mém. p. 174.) Fea.

3) Mariette (l. c. t. 1. p. 195.), Natter (Traité, p. 3.) und Lippert (im Vorb. zur Daktyl. 32 S. 1 Th. 384 Num.) bemerken und glauben erwiesen zu haben, daß die griechischen Steinschneider auch der bei den heutigen Künstlern dieser Art üblichen und gewöhnlichen Methode gefolgt. Meyer.

[Man vergleiche vorzüglich über diese Materie Lessings Briefe antiquarischen Inhalts, 27 — 34. Br.]

4) [Lessing hat den Gebrauch des Rades bei den alten Steinschneidern im 29 der Briefe antiquarischen Inhalts erwiesen.]

§. 34. Meine Absicht war, hier allein von den zerstümmelten und vor Alters von neuem ergänzeten Werken zu reden, nicht aber von denen, die völlig zerstümmelt ausgegraben worden, als welche in den Überschwemmungen der nordischen Völker und in den Verwüstungen der Stadt Rom sowohl als des ganzen Latiums und anderer Länder von Italien, um von Griechenland nicht zu reden, vernichtet worden sind. Die Überdenkung dieser Wuth veranlasset traurige Betrachtungen; und wir reden hier vom Ausarbeiten, nicht vom Zernichten.

§. 35. Zulezt gehöret hierher das Mechanische geschnittener Edelsteine, oder die Art, dieselben zu arbeiten; deñ diese Arbeit ist eine Bildhauerei zu nennen, und man kañ mit Recht von mir verlangen, diesen Theil der Kunst hier nicht zu übergehen; ich hingegen köñte den Leser auf das Werk des Herrn Mariette von geschnittenen Steinen verweisen, indem nach dessen umständlicher Untersuchung wenig Besonderes zu erinnern übrig bleibet.[1] Es hat dieser Scribent nicht allein von allen Arten der Edelsteine gehandelt, in welchen diese Kunst sich gezeiget und geübet hat, sondern es hat auch derselbe theils die Art und Weise anzugeben gesuchet, wie er sich vorgestellet, daß die alten Künstler die Edelsteine geschnitten, theils ist der Weg, den die heutigen Arbeiter hier nehmen, deutlich erkläret.

§. 36. Die bekañtesten und häufigsten Edelsteine, die durch Bilder griechischer Kunst noch mehr veredelt worden, sind der Carniol, der Chalcedonier, nebst dem Hyacinth, und der Agath nebst dem Agathonyx;[2] diese beiden dieneten zu erhobenen Ar-

1) Traité des pierres gravées. fol. 2. vol. Par. 1750.

2) Und noch viele andere Edelsteine, wie Plinius lehrt. (L. 37. c. 3. sect. 14.) Meyer.

beiten oder Cameen, und jene Arten zu tief geschnittenen Figuren. Aber wem ist dieses nicht bekant? Es ist hingegen noch nicht allgemein entschieden, wie die Edelsteine der Alten geschnitten wurden. Daß sich ihre Künstler kleiner Spizen von Diamanten in stählerne Hefte gefasset, bedienet heben, wissen wir aus dem Plinius;[1]) es meldet aber derselbe nicht, ob man mit diesen Spizen nach Art derer, die Zieraten in Holz ausschneiden, gegraben, oder ob man die eingefasseten Diamanten in einem Rade befestiget und vermittelst desselben gearbeitet habe, als welche Art die gewöhnlichste unserer Künstler ist.[2]) Diese sowohl als jene, die kein Rad gebrauchen, behaupten ein jeder, seine Art zu verfahren in den geschnittenen Steinen der Alten zu entdeken;[3]) es komt mir also nicht zu, hier zu entscheiden; ich würde mich jedoch für das Rad erklären, welches man zu entdeken scheinet an denjenigen Steinen, deren Arbeit nur entworfen ist, und nicht ausgeführet worden.[4])

1) L. 37. c. 4. sect. 15. in fine.

2) Heut zu Tage wirft man Diamantenstaub, mit Öl angefeuchtet, auf das kupferne oder stählerne Rad, und vermittelst dieses Rades, welches gedrehet wird, bearbeitet man den Stein. (Baillou, Mém. p. 174.) Fea.

3) Mariette (l. c. t. 1. p. 195.), Natter (Traité, p. 3.) und Lippert (im Vorb. zur Daktyl. 32 S. 1 Th. 384 Num.) bemerken und glauben erwiesen zu haben, daß die griechischen Steinschneider auch der bei den heutigen Künstlern dieser Art üblichen und gewöhnlichen Methode gefolgt. Meyer.

[Man vergleiche vorzüglich über diese Materie Lessings Briefe antiquarischen Inhalts, 27 — 34. Br.]

4) [Lessing hat den Gebrauch des Rades bei den alten Steinschneidern im 29 der Briefe antiquarischen Inhalts erwiesen.]

§. 37. Ich besize selbst einen solchen erhoben geschnittenen Agathonyx, von anderthalb Zollen im Durchschnitte, den man vor ein paar Jahren in den Katakomben gefunden hat, und zwar in derjenigen Erde, die vorher auf dem Orte selbst durchgesuchet, und nachher, damit nicht vermeinte heilige Überbleibsel verloren gehen, zu den Capucinernonnen getragen wird, welche dieselbe von neuem durchsieben; und diese fanden im Durchsieben gedachten Stein. Es ist derselbe nicht allein wegen der schönsten Farbe selbst schäzbar, sondern vornehmlich wegen der Vorstellung, die sich, so viel mir bekant ist, bisher auf keinem alten Denkmale gefunden hat. Es bildet dieselbe den Peleus, des Achilles Vater, wie er, vom Akastus auf der Jagd im Walde zurükgelassen, vom Schlafe überfallen wurde, wo ihn die Centauren töden wollten; und hier ist einer von ihnen im Begrif, einen großen Stein auf ihn zu werfen:[1] Chiron aber wekte ihn auf, und rettete ihn, welches an diesem Bilde Psyche thut, wodurch dessen beschüzetes Leben hier angedeutet wird; dieser Stein wird künftig in dem dritten Bande meiner alten Denkmale erscheinen.[2]

§. 38. Daß die Alten zu dieser Arbeit Vergrößerungsgläser gebrauchet haben, ist aller Wahrscheinlichkeit gemäß, ob wir gleich davon keinen Beweis haben.[3]

1) Apollod. l. 3. c. 12. §. 3. Schol. Pindar. Nem. IV. v. 95.

2) [Man sehe den Br. an Muzel-Stosch, v. 9 Mai, u. an Mechel, v. 12 Mai 1767.]

3) Mehrere von Domenico Maria Manni angeführte Gelehrten (Rag. 1. degli occhiali, t. 4. Racc. d' opusc. scient.) glaubten mit unserm Autor, daß sich die Alten schon der Vergrößerungsgläser bedient. Sie wollten ihre Meinung begründen durch eine übel verstandene

Es wird diese nüzliche und nöthige Erfindung, wie viele andere, verloren gegangen sein, so wie es

Stelle des Plinius (l. 7. c. 53. sect. 54.), durch einen dem Plautus unterschobenen Vers, und durch eine falsch erklärte Inschrift bei Aldus Manutius, Reinesius, Gruter u. s. w. in welcher eines gewissen Patroklus fabri ocularii Meldung geschieht. Wahrscheinlich waren den Alten die eigentlichen Vergrößerungsgläser unbekañt, und sie bedienten sich statt derselben einer gläsernen mit klarem Wasser angefüllten Kugel, von Seneca (quæst. nat. l. 1. c. 6.) pila genañt, welche sie zwischen das Licht und die zu erhellenden oder zu vergrößernden Gegenstände stellten, wie auch einige Handwerker noch zu thun pflegen. Manni (l. c. Rag. 2.) hält den Salvino d'Armato degli Armati, welcher zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts in Florenz lebte, für den Erfinder der Augengläser. Sein Zeitgenosse, Alessandro Spina, erfand kurz nachher ebenfalls die Kunst, solche Augengläser zu verfertigen, und er war es hauptsächlich, der dieselbe verbreitet hat. Man findet indessen, daß Roger Baco schon vor dem Salvino d'Armato degli Armati der Linsen und Augengläser gedenkt. (Opus majus, distinct. penult. c. ult. p. 352.) M. Varro (de ling. Latina l. 6. princ.) erzählt, daß die Alten, um Gegenstände von weisser Farbe, wie kleine Arbeiten in Elfenbein, besser zu sehen, sich der schwarzen Seide bedienten, aber er gibt nicht an, wie. Dutens (Origine des découv. attrib. aux. mod. t. 2. part. 3. chap. 10. §. 278.) will Linsengläser der Alten im königlichen Museo zu Portici gesehen haben, welche stärker waren als die von den heutigen Künstlern gebrauchten; ja, er besaß nach seiner Versicherung selbst ein solches, weñ gleich weniger starkes, zu Herculanum gefundenes Glas. Die alten Steinschneider pflegten, nach Plinius (l. 37. c. 5. sect. 16.) und Theophrast (de lap. p. 5.), weñ ihre Augen durch Anstrengung erblödet waren, dieselben auf einen Smaragd zu richten und also zu stärken, weil das sanfte Grün müde Augen erquikt. Amoretti.

Bei Aristophanes (Nub. v. 765.) sagt Strep-

unter anderen mit dem Pendul geschehen, dessen sich bereits die Araber in der mittlern Zeit bedieneten, die Zeit durch dessen gleiche Schläge zu messen, so daß wir ohne den gelehrten Eduard Bernard, welcher dieses in den Schriften dieser Nation gefunden, glauben würden, es habe Galilei diese Entdekung zuerst gemachet, so wie er insgemein als der Erfinder angegeben wird. 1)

stades, er wolle mit einem Glase die Buchstaben der gegen ihn gerichteten Schriften auf eine Entfernung anzünden, und also sich seiner Schuldner entledigen. Dieses sei eine Erfindung des Sokrates. Allein hieraus möchten wir noch nicht schließen, daß die Alten schon die linsenförmigen Gläser gekant, da Aristophanes, vermöge seiner Absicht, durch diese Komödie den Sokrates lächerlich zu machen, dem Strepsidianus auch wohl Prahlereien in den Mund legen konte, die nicht zu bewerkstelligen waren. Daß die Alten die Wirkungen der gläsernen Kugeln zum Brennen gekant, erhellet aus Plinius (l. 37. c. 2.), aber die Brillen und Vergrößerungsgläser waren ihnen wohl unbekant, theils weil sie vermuthlich das Glas nur in Kugeln geblasen, theils weil sie solche Forschungen, zu denen wir unsere Augen bewafnen müßen, entweder gar nicht angestellt, oder weil, wenn sie es thaten und wenn ihre Künstler und Handwerker sehr kleine und feine Arbeiten unternahmen, es vermöge ihrer ganzen Lebensart wahrscheinlich ist, daß sie sich mit der natürlichen Stärke und Schärfe ihrer Augen behalfen, und sich auch leichter behelfen konten als wir, da sie alle Sinne zu einem höhern Grade der Vollkommenheit ausbildeten. Meyer.

1) Epist. ad Huntingtonem. Transact. philosoph. anno 1684. n. 158. p. 567. n. 163. Dutens l. c. chap. 6. §. 240. Fea.
Im ersten Buche des zweiten Theils seiner Geschichte der Mathematik gibt Montucla Nachricht von demjenigen, was Eduard Bernard über die in Oxford vorhandenen, die Astronomie betreffenden arabischen Manuscripte (Philosophical Transactions) gesagt. Den

§. 39. Zu dieser Bemerkung, über die Art in Edelsteine zu schneiden, will ich einige besondere Nachrichten beifügen, als erstlich, daß die Alten gewohnt waren, Edelsteine mit einem unterlegeten Goldblättchen einzufassen. Plinius saget dieses von dem Chrysolith, welcher nicht sehr durchsichtig war, um demselben mehr Glanz zu geben; 1) es geschah dieses aber auch mit Steinen, die keinen fremden Glanz nöthig hatten, wie einer der schönsten Carniole zeiget, dessen Feuer einem Rubine gleichet, in welchen Agathangelus, ein griechischer Künstler, den Kopf des Sextus Pompejus geschnitten hat. 2) Dieser schöne Stein wurde, in einen Ring gefasset, dessen Gold eine Unze wog, mit einem solchen Goldblatte in einem Grabe ohnweit dem Grabe der Cäcila Metella gefunden, und nach dem Tode des Antiquarius Sabbatini, welcher der Besizer desselben war, für 200 Scudi verkaufet an den Graven Lüneville, dessen Tochter, die Duchessa Calabritto zu Neapel, denselben besizet.

Gebrauch des Penduls zur Zeitmessung bei den Arabern hält Montucla nicht für erwiesen, da sich in den bekannt gewordenen Schriften der größten arabischen Astronomen keine Spur von diesem Gebrauche zeigt. Meyer.

1) L. 37. c. 9. sect. 42.
Ein Blättchen Messing, sagt Plinius. Fea.

2) ΑΓΑΘΑΝΓΕΛΟΥ ist auf dem Steine angegeben. Die wiener Herausgeber haben daraus Archangelus gemacht. (Beschreib. d. geschnitt. Steine, 4 Kl. 2 Abth. 186 Num.) Dieser schöne Stein mit dem muthmaßlichen Bildnisse des Sextus Pompejus ist später in die Hände des Landschaftmalers Philip Hakert gekommen, und nach dessen Tode an einen seiner Erben in Berlin, den Hofrath Behrendt. Meyer.

§. 40. Nach dieser Anzeige von der Art der Alten in Edelsteine zu schneiden, habe ich geglaubet, der Liebhaber der Künste werde einige der schönsten Steine namhaft zu wissen verlangen, um vermittelst derselben, da deren Abdrüke zu haben sind, gleichsam als nach einem Muster durch Vergleichung von dem Grade der Schönheit in anderen geschnittenen Steinen, die vorkommen, zu urtheilen; hier aber muß ich mich einschränken auf diejenigen, die ich selbst oder doch in richtigen Abdrüken gesehen habe; und zwar zuerst von der vertieften, und hernach von der erhobenen Arbeit: εισοχη και εξοχη.[1])

§. 41. Unter den tiefgeschnittenen Steinen, und zwar zuerst von Köpfen, merke ich hier vorzüglich an den Kopf einer Pallas mit dem Namen des Künstlers Aspasius, in dem kaiserlichen Museo zu Wien; ferner den Kopf eines jungen Herkules im ehemaligen stoschischen Museo, und sonderlich den Kopf desselben in gleichem Alter in einen Saphir[2]) geschnitten von Gnaios oder Cneius, welcher sich im Museo Strozzi zu Rom befindet, und als der höchste Begrif der Schönheit in dieser Kunst kan betrachtet werden. Aus eben diesem Museo wird billig hier angeführet der Kopf einer Medusa, nicht der berühmte Chalcedonier des Solons, indem derselbe vielmehr eine bestimte schöne Person, als eine idealische Schönheit abbildet,[3])

1) Sext. Emp. Pyrrh. hypoth. l. 2. c. 7. princ.

2) [Beryll.]

3) Der Autor gedachte dieses Carneols schon einmal (5 B. 2 K. 20 §.) und gab auch dort seine ungünstige Meinung über ihn zu erkennen. Uns scheint dieses Werk vortreflich. Zwar kan die natürliche Gestalt der untern Theile des Gesichts die Vermuthung, diese Medusa stelle vielmehr eine bestimte schöne Person

sondern ein kleiner Kopf derselben in Carniol. Eben diesen Rang kañ behaupten ein irrig sogenañter Ptolemäus Auletes im Museo des Königs von Frankreich, welches, wie ich im zweiten Theile dieser Geschichte zu erweisen suche,[1] Herkules in Lydien ist; imgleichen der Kopf des Pompejus, vom Agathangelus in einen Carniol geschnitten, dessen Besizerin die Duchessa Calabritto zu Neapel ist. Nicht geringeren Werth hat der Kopf der Julia, des Titus Tochter, vom Evodus in einen großen Beryll geschnitten, welcher sich in dem Schaze der Abtei St. Denys zu Paris befindet.[2]

§. 42. Von tief geschnittenen Figuren sind besonders merkwürdig Perseus von der Hand des Dioskorides, in dem königlichen farnesischen Museo zu Neapel; man muß aber nicht nach dem Kupfer urtheilen, wo die Form desselben nichts Jugendliches hat. Neben denselben ist Herkules und Jole, von Teucer geschnitten, im großherzoglichen Museo zu Florenz zu sezen; wie auch eine Atalanta des stoschischen Musei,[3] und ein entkleideter Jüngling, einen Trochus oder runden Spielreifen von Erzt auf der Achsel tragend,

als eine idealische Schönheit vor, in etwas entschuldigen; allein der starre Blik, der geöfnete hauchende Mund, und die Gestalt des Augenknochens, der Stirn und der Nase zeigen deutlich genug, daß der Künstler eine ideale Gestalt und einen idealen Charakter, nicht aber ein Bildniß beabsichtigte. Meyer.

1) [5 B. 5 K. 12 §.]

2) Stosch, Pierr. gravées pl. 33.

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 1 Abth. 122 Num.]

schnitten, etwa einen halben Palm hoch, vielleic
das einzige und schönste Stük in seiner Art a
der Welt.

wöhnlich das Sigel des Nero genant wird,
Schönheit gewiß keiner andern, wiewohl der Künstl
seinen Namen nicht beigesezt. Ähnlich verhält es s
auch mit einem andern Stüke derselben Samlung, eine
Amethyst, in den ein Paar Tritonen nebst ihren Ju
gen vortreflich geschnitten sind. Meyer.

Zweites Kapitel.

§. 1. Was endlich die Arbeit in Erzt betrift, so werde ich dem Leser einige Bemerkungen mittheilen, zum ersten über die Zubereitung des Erztes zum Gusse, ferner über die Formen, in welche gegossen wurde, alsdann über die Art zu gießen, und den Guß zusammenzusezen, und von Fehlgüssen, nicht weniger über das Löthen, und auch über eingelegete Arbeit in Erzt, und zulezt über das, was wir den Rost nennen, das ist: die grünliche Bekleidung des alten Erztes.

§. 2. Zum ersten wurde das Erzt, wie noch izo geschiehet, mit Zinn versezet,[1] um dasselbe leichter zum Flusse zu bringen, worin es sich dennoch zuweilen verhält (welches unsere Künstler incantare nennen), wenn das Zinn nicht reichlich zuge-

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 20.

In dieser von Fea angeführten Stelle, welche zu den schwierigsten im ganzen Plinius gehört, ist freilich von Versezung des Kupfers mit andern Metallen die Rede; ob aber unter plumbum argentarium unser Zinn zu verstehen sei, wie Harduin meint, oder silberhaltiges Blei, wie Andere wollen, möchte schwer zu entscheiden sein. Wir verstehen unter plumbum argentarium die Mischung aus gleichviel Zinn und Blei, vermöge einer andern nicht weniger dunklen Stelle des Plinius. (L. 34. c. 17. sect. 48.) Zinn in unserm Sinne hatten die Alten vielleicht gar nicht, wenigstens in nicht so großer Menge, als man gewöhnlich, durch eine falsche Erklärung der Wörter κασσιτερος und stannum verführt, wähnet. Meyer.

§. 5. Die dritte Bemerkung, von der Art zu gießen, und den Guß zusammenzusezen, führet uns bis zu den ersten Versuchen und in die ältesten Zeiten zurük. Schon lange vor dem Phidias waren viele Statuen in Erzt gearbeitet,[1]) und Phradmon, welcher älter als jener war,[2]) hatte zwölf Kühe in Erzt gemachet, die von den Thessaliern als Beute entführet, und am Eingange eines Tempels gestellet wurden.[3]) In den ältesten Zeiten und vor dem Flore der Kunst wurden, wie Pausanias berichtet, Figuren von Erzt aus Stüken zusammengesezet, und durch Nägel verbunden, wie ein Jupi-

1) Aber alle früheren Werke aus Erzt wurden durch den Phidias übertroffen; so daß Plinius (l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3.) nicht ganz ohne Grund den wahren Begiff dieser Kunst vom Phidias her rechnen durfte: quarum utraque cum Phidia cœpit. Ohne Zweifel ist unter statuaria die Kunst, eherne Figuren zu verfertigen, und unter statuarius ein Meister in dieser Kunst, nicht nur in der eben angeführten Stelle, sondern auch überall, wo er jene Worte braucht, zu verstehen. Meyer.

2) Er wird von Pausanias (l. 6. c. 8.), Columella (X. 30.) und Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19.) erwähnt, und war, weñ anders die Lesart an der eben angeführten Stelle des Plinius die richtige ist, nicht älter, sondern jünger als Phidias, da er zu denen gezählt wird, welche um die 87 Olympiade blühten; die Blüthe des Phidias aber ohne Zweifel um etwa drei Olympiaden früher fällt. Meyer.

In des Plinius Stelle lesen einige Handschriften Phragmon, und einige haben den Namen gar nicht. Siebelis.

3) Holsten. not. in Stephan. v. ιτον. p. 151.

Daselbst theilt Lukas Holstenius ein bis dahin unbekañtes Epigram̃ des Theodoridas auf zwölf eherne, der Minerva geweihte Kühe mit, welche eine Arbeit des Phradmon waren. Wir möchten gerade diese

ter zu Sparta war, den Learchus aus der Schule des Dipönus und Scyllis gearbeitet hatte.[1]) Dieser leichtere Weg, Statuen zu gießen, blieb noch in späteren Zeiten üblich, welches sechs herculanische weibliche Figuren von Erzt, in und unter Lebensgröße, zeigen, deñ der Kopf, die Arme und die Beine sind besonders gegossen, und der Rumpf selbst ist kein Ganzes. Diese Stüke sind bei ihrer Vereinigung nicht gelöthet, als wovon sich beim Auspuzen derselben keine Spur gefunden, sondern sie sind durch eingefugete Hefte, welche in Italien [2]) von ihrer Form ⋈ Schwalbenschwänze, code dirondine heissen, verbunden. Der kurze Mantel dieser Figuren, welcher ebenfalls aus zwei Stüken bestehet, einem Vorder- und Hintertheile, ist auf den Achseln, wo derselbe geknöpft vorgestellet ist, zusammengesezet.

§. 6. Durch diesen Weg versicherten sich die alten Künstler vor Fehlgüssen, welche in ganzen Statuen und aus einem einzigen Gusse nicht leicht zu vermeiden sind, und dennoch bemerket man nachgeholfene Ausfüllungen, die auch in dem Kupferstiche gedachter Pferde zu Venedig angezeiget worden, wo die eingesezeten Stüke bereits vor Alters mit Nägeln befestiget zu sehen sind. [3]) Ich selbst besize ein Stük

Arbeit für einen neuen Beweis ansehen, des Phradmon nach dem Phidias gelebt habe. Meyer.

1) L. 3. c. 17.

2) [Und auch in Deutschland.]

3) Nach Philo von Byzanz (de septem orb. spect. c 5. p. 13.) machten die Alten keine ihrer großen Statuen von Erzt aus einem einzigen Gusse; sondern sie goßen solche Glied für Glied, und vereinigten diese Theile nachher; ob aber durch Nägel oder durch Löthen, bestimt er nicht. Der Koloß zu Rhodus ward auch theilweise gegos-

eines vermuthlichen Fehlgusses, welches nebst dem Kopfe in Lebensgröße sich allein von einer jugendlichen mäñlichen Figur erhalten fand; der Kopf war ehemals in dem Museo der Carthäuser zu Rom, und befindet sich izo in der Villa Albani.[1]) Gedachtes Stük ist die Schaam, welche besonders eingefuget war; und welches vermuthlich ein wiederholeter Guß sein wird und es ist merkwürdig, daß an der innern Seite, da wo auswärts der Haarwachs sein würde, drei griechische Buchstaben: ΙΙΙΧ, von einem Zolle lang stehen, die nicht sichtbar sein koñten, als diese Figur ganz war. Montfaucon ist übel berichtet worden, weñ er sich sagen lassen, daß die Statue des Marcus Aurelius zu Pferde nicht

sen, aber auf eine andere Weise; erst goß man die Beine, wie Philo erzählt, und nach diesem Theile des Körpers, nachdem man ihn ganz mit Erde umgeben, goß man den zweiten und so fort; woraus zu schliessen ist, daß die Alten die Kunst besaßen, auf das schon erkaltete Erzt frisch anzugießen, ein Verfahren, welches auch in neuern Zeiten dem französischen Bildhauer le Moine soll geglükt sein; der an einer zu Bourdeaux errichteten Statue zu Pferde die obere Hälfte, welche sich anfänglich nicht ausgegossen hatte, vermittelst eines zweiten Gusses dem übrigen anfügte. Fea.

1) Monum. a Borioni collect. p. 14. Von denen, welche die alten Köpfe zu kennen und zu taufen behaupten, wird dieser Kopf Ptolemäus, Sohn des lezten mauritanischen Königs Juba, genaũt. (Conf. Ficoroni Rom. mod. p. 55.) Winckelmañ.

Ich habe die Hälfte vom Fuße eines Pferdes gesehen, beinahe in natürlicher Größe, woran viele fehlerhafte Stellen des Gusses mit kleinen länglich vierekichten, sauber eingelötheten Stüken von demselben Erzte ausgebessert waren, und das Löthen schien mit demselben Metall geschehen zu sein, wie man sagt, daß die Alten zu thun pflegten. Fea.

gegossen, sondern mit dem Hammer getrieben worden sei. 1)

§. 7. Das Löthen an den Figuren der Alten worauf die vierte Bemerkung gehet, siehet man an den Haaren und an frei hängenden Loken, welche in der ältesten Zeit der Kunst sowohl als in der Blüthe derselben pflegeten angelöthet zu werden. 2) Das älteste Werk dieser Art, und überhaupt eines der ältesten Denkmale der Kunst, ist ein weibliches Brustbild des herculanischen Musei zu Portici, welches vorwärts über der Stirn bis an die Ohren funfzig Loken, wie von einem starken Drathe hat, der beinahe in der Dike einer Schreibfeder ist; und diese hängen, eine lange und eine kurze, angelöthet neben und über einander, eine jede von vier bis fünf Ringeln; die hintern Haare sind in einer Flechte um den Kopf herum geleget und machen gleichsam das Diadema.

Von diesem Gebrauche in der schönsten Zeit der Kunst ist der Beweis ein anderer mänlicher Kopf daselbst mit einem langen Barte, welcher etwas von der Seite gewandt ist, unterwärts siehet, und die krausen Loken an den Schläfen ebenfalls angelöthet hat. 3) Dieser idealische Kopf, welcher mit dem

1) Diar. Ital. c. 13. princ. p. 169.

2) Das Löthen, ferruminatio, κολλησις, wird häufig von Pausanias und Plinius als eine gewöhnliche Sache erwähnt. Glaukus von Chios kan wohl nicht für den ersten Erfinder desselben gehalten werden, wie Einige aus einer irrig verstandenen Stelle des Herodotus (l. 1. c. 25.) und Pausanias (l. 10. c 19.) schließen wollen, da an dieser Stelle unter κολλησις das Damasciren angedeutet ist. Meyer.

3) Von dem Rechtsgelehrten Paulus in der oben S. 47 angeführten Stelle wissen wir, daß die Alten auch die Arme, Beine und andere ergänzte Theile an den Sta-

Namen des Plato bezeichnet wird, ist für ein Wunderwerk der Kunst zu achten, und wer denselben selbst nicht aufmerksam betrachtet, dem kan kein Begrif davon gegeben werden. Das seltenste Stük aber mit angelötheten Haaren ist in eben diesem Museo ein mänlicher jugendlicher Kopf, und eine Abbildung einer bestimten Person, welcher acht und sechzig angelöthete Loken um den Kopf herum hat, so daß diejenigen, die hinten im Naken nicht frei hängen, mit dem Kopfe aus eben demselben Guſſe sind. Jene Loken gleichen einem schmalen Streifen Papier, welcher gerollet, und hernach in Gestalt einer Spiralfeder aus einander gezogen würde; diejenigen, die auf der Stirne hängen, haben fünf und mehr Windungen; die im Naken haben deren bis an zwölf, und auf allen laufen zween eingeschnittene Züge an dem Rande herum. Man könte glauben, es sei ein Ptolemäus Apion, welchen man auf Münzen mit langen hängenden Loken siehet.

§. 8. Zum fünften ist der eingelegeten Arbeit von Erzt mit ein paar Worten zu gedenken. Es haben sich einige Stüke mit Silber durchbrochen [1]) erhalten, wie das Diadema des Apolls Saurok-

tuen lötheten, und daß sie es entweder mit Blei (plumbum) thaten, worunter Paulus vielleicht das Zinn (stannum) versteht, (Plin. l. 34. c. 17. sect 48.) oder mit demselben Metalle. Auf gleiche Weise pflegte man auch das Silber zu löthen, wie aus einer Stelle des Pomponius (in lege: Quidquid 27. princ. ff. De adquir. rer. dom.) hervorzugehen scheint. Nach Plinius (l. 33. c. 5. sect. 20.) löthete man das Gold mit Chrysokolla, welche aus Grünspan, Knabenurin und Nitrum zubereitet wurde. Fea.

1) Mit Silber durchbrochen, gibt einen unrichtigen Begrif. Besser hätte der Autor geschrieben: mit Silber eingeleget, welches Wort er auch zu Anfang dieses Kapitels und des Paragraphs braucht. Meyer.

tonus in der Villa Albani, und die Basen verschiedener Figuren des herculanischen Musei sind.[1]) Man pflegete auch zuweilen die Nägel an Händen und Füßen von Silber zu machen, welches man an ein paar kleinen Figuren in dem herculanischen Museo siehet, und Pausanias gedenket auch einer Statue mit silbernen Nägeln.[2]) Hier sind die vier vergoldeten Pferde anzuführen, die der berühmte und reiche Redner Herodes Atticus zu Korinth sezen ließ, deren Huf von Elfenbeine war.[3])

§. 9. Da nun endlich die Farbe, welche das Erzt durch die Länge der Zeit bekam, die Schönheit solcher Statuen erhob, so ist zum sechsten diese Farbe, welche eine grünliche Bekleidung des Erztes ist, zu bemerken, die desto schöner wurde, je auserlesener das Erzt war, und hieß bei den Römern ærugo; nobilis ærugo saget Horatius.[4]) Das

1) Buonarr. pref. alle osserv. sopra alcun. medagl. p. 19.

2) L. 1. c. 24.

Eines der beträchtlichsten Stüke solcher mit Silber eingelegten Arbeit befindet sich in der florentinischen Sammlung antiker Bronzen; es ist ein Gürtelstük oder Bauchschirm von Erzt, ungefähr eine Elle lang und sechs bis acht Zolle breit. Die auf demselben eingelegten silbernen Zieraten stellen eine Jagd vor, und sind von dem besten Geschmake. Daselbst gibt es auch ein Paar kleine Tiger von Bronze, an welchen die Streifen des Fells mit eingelegtem Silber nachgeahmt sind. Meyer.

Eine Büste, von welcher Paciaudi (Monument. Pelop. t. 2. p. 69.) eine Abbildung gibt, hat silberne Lipen. Fea.

3) Pausan. l. 2. c. 1.

Neben diesen Pferden standen zwei Tritonen, von eben dem Herodes Atticus geweiht, welche bis auf die Hüfte von Gold waren; aber der übrige Körper war von Elfenbein. Meyer.

4) Ærugo nobilis möchte schwerlich bei einem guten römischen Autor vorkommen. Horaz gebraucht es nie,

korinthische Erzt nahm eine hellgrüne Farbe an, die sich an Münzen und einigen kleinen Figuren zeiget. [1]) Die Statuen und Köpfe des herculanischen Musei haben eine dunkelgrüne Farbe, die aber nachgemachet

und nobilis scheint erst in spätern Zeiten, seitdem man die alte Münzkunde ausbildete, ein Beiwort von ærugo geworden zu sein, um dadurch die ächte grünliche Farbe von der nachgemachten zu unterscheiden. So nennt Prudentius (Psychomach. v. 602.) die Münzen virides. Meyer.

[Horaz braucht das Wort ærugo zweimal (sat. I. 4. v. 101. ad Pis. v. 330.) metaphorisch für Gift, und der Scholiast sezt bei: *ærugo* in *ære* idem quod *ferrugo* in *ferro.*]

1) Plin. l. 37. c. 10. sect. 55.

Dieses Erzt nahm später als andere Arten die grünliche Bekleidung an, welche die Italiäner patina nennen; (Cic. Tuscul. l 4. c. 14. Plutarch. Cur nunc Pythia non reddat orac. princ.) und Plutarchus sucht den Grund auf, weßhalb es jene grünliche Bekleidung erhalte. Plinius (l. 34. c. 11. sect. 26.) erwähnt verschiedene Arten, dergleichen künstlich zu bewirken; aber er sagt nicht, daß man sich ihrer bediene, um Kunstwerke zu färben Fea.

Wie das korinthische Erzt entstanden, aus welcher Mischung es zusammengesezt, und wodurch es sich von andern Arten unterschieden, wissen wir nicht genau zu bestimmen, und die Stellen der Alten, wo von demselben gehandelt wird, (Plin. l. 9. c. 40. sect. 64. l. 34. c. 2. sect. 3. l. 37. c 3. sect. 12. Plutarch. l. c.) zeigen deutlich genug, daß sie es in den spätern Zeiten eben so wenig gewußt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Verfertigung des korinthischen Erztes selbst den Künstlern der übrigen griechischen Städte ein Geheimniß blieb. Die schöne hellgrüne Bekleidung, welche wir an Münzen und kleinen Figuren zuweilen wahrnehmen, scheint durch die Wirkung zufällig günstiger Umstände so schön und so gleich geworden zu sein, weil Münzen von demselben Gepräge sie oft haben und oft auch nicht. Von größeren Werken finden sich nur einige wenige, wo sie recht schön glatt und hell zu Stande gekommen. Meyer.

ist: denn da alle diese Stüke sehr beschädiget und zertrümmert gefunden worden, und von neuem im Feuer gelöthet und ergänzet sind, ist der alte Rost abgesprungen, und man ist genöthiget gewesen, diesen Stüken einen neuen Anstrich zu geben. Weil nun, je älter die Werke von Erzt, desto schöner die grünliche Bekleidung war, so wurden auch aus diesem Grunde die alten Statuen den neueren von den Alten selbst vorgezogen.

§. 10. Viele öffentliche Statuen von Erzt wurden vergoldet, wie das Gold noch izo zeiget, welches sich erhalten hat an der Statue des Marcus Aurelius zu Pferde, an den Stüken von vier Pferden und einem Wagen, die auf dem herculanischen Theater standen, [1]) sonderlich an dem Herkules im Campidoglio, [2]) und an gedachten vier Pferden zu Venedig. [3]) Die Dauerhaftigkeit der Vergoldung an Statuen, welche viele hundert Jahre unter der Erde verschüttet gelegen, bestehet in den starken Goldblättern: denn das Gold wurde bei weitem nicht so dünne, als bei uns, geschlagen, und Buonarroti

1) Scipio Metellus ließ eine ganze Schaar solcher vergoldeten Statuen zu Pferde im Capitolio aufstellen. (Cic. ad Attic. l. 6. epist. 1.) Fea.

[Über die herculanischen Pferde von Bronze vergleiche man das Sendschreiben an den Graven Brühl, §. 39 und G. d. K. 5 B. 6 K. 21 §. Note.]

2) Maffei, Racc. di statue ant. tav. 20.

3) In Veleja, einer Stadt zwischen Piacenza und Parma, welche wahrscheinlich im zweiten Jahrhunderte von einem Berge verschüttet und zufällig vor mehreren Jahren entdekt und zum Theil ausgegraben worden, fand man verschiedene Bronzen, welche späterhin nach Parma gebracht wurden. Unter diesen ist ein kolossaler Kopf des Kaisers Hadrianus von vergoldetem Erzte, dreizehn Zoll hoch, welcher zu einer Statue gehörte, von der man nur eine Hand, einen Fuß und einen Theil des Mantels gefunden. Fea.

zeiget den großen Unterschied des Verhältnisses. [1]) Daher siehet man in zwei verschütteten Zimmern des

1) Aus Plinius (l. 33. c. 3. sect. 19.) geht hervor, daß zu seiner Zeit die Goldschlägerei in Rom schon so ausgebildet war, daß man aus einer Unze Gold 750 Blätter und mehr, deren jedes vier Quadratzolle groß war, schlagen koñte. Ja man schlug das Gold in Rom so düñ, daß es Lucrez (l. 4. v. 730.) mit Spiñgeweben, und Martial (l. 8. v. 33.) mit einem Nebel verglichen; aber man pflegte sich dieser sehr dünnen Goldblätter (bractea quæstoria) nicht zum Vergolden zu bedienen, weil das Quecksilber, welches man unter die Goldblätter zum festeren Anhalten strich, der Vergoldung eine blasse Farbe gab. Daher nahm man dikere Goldblätter (bractea Prænestina), oder man nahm auch die dünneren dopelt. Die Vergolder, welche zu dünne Goldblätter zur Vergoldung gebrauchten, und auf diese Weise betrügen wollten, nahmen statt des Quecksilbers Eiweiß oder Hydrargyrum, ein künstlich zubereitetes Quecksilber, um dadurch die dünnen Goldbbätter zu verbergen, wie Plinius zu sagen scheint. (L. 33. c. 6. sect. 32.) Allein diese Stelle des Plinius, der wahrscheinlich das Technische der Vergoldung selbst nicht verstand [?], hat große Schwierigkeiten. Wir möchten glauben, daß er unter der Betrügerei der Künstler die kalte Vergoldung verstanden, wo man die Blätter mit Eiweiß aufträgt, und diese kalte Vergoldung ward vielleicht für die Feuervergoldung betrüglich ausgegeben. In der Regel vergoldeten die Alten mit Quecksilber und diken Goldblättern, wie Plinius lehrt (l. 33. c. 3. sect. 20.); wenigstens war dieses in den früheren Zeiten, ehe man jene eben erwähnte Verfälschung durch Eiweiß oder Hydrargyrum entdekte, das üblichste. Fea u. Meyer.

Buonarroti (osservaz. istor. sopra alc. medagl. tav. 30. p. 370—371.) hat das Verhältniß also beſtimt, daß das Gold, welches zur Feuervergoldung am Ende des siebzehnten Jahrhunderts, da er schrieb, in Rom geschlagen worden sei, sich wie 6 zu 1, und das, was zur Vergoldung des Holzes und anderer Sachen, ohne

Palastes der Kaiser, auf dem Palatino in der Villa Farnese, die Zieraten von Golde so frisch, als wen dieselben neulich gemachet worden, ohngeachtet diese Zimmer wegen des Erdreichs, womit sie bedeket, sehr feucht sind; die himmelblauen und bogenweis gezogenen Binden mit kleinen Figuren in Golde können nicht ohne Verwunderung gesehen werden.[1]) Auch in den Trümmern zu Persepolis hat sich noch die Vergoldung erhalten.[2])

§. 11. Im Feuer vergoldet man auf zweierlei Art, wie bekant ist; die eine Art heisset Amalgama, die andere nennet man in Rom allo Spadaro, das ist: nach Schwertfeger Art. Diese geschiehet mit aufgelegeten Goldblättern, jene Art aber ist ein aufgelösetes Gold in Scheidewasser. In dieses von Gold schwangere Wasser wird Quecksilber gethan, und alsden wird es auf ein gelindes Feuer gesezet, damit das Scheidewasser verrauche, und das Gold vereiniget sich mit dem Quecksilber, welches zu einer Salbe wird. Mit dieser Salbe wird das Metall, wen es vorher sorgfältig gereiniget worden, geglühet bestrichen, und dieser Anstrich erscheinet alsden ganz schwarz; von neuem aber auf's Feuer geleget, bekomt das Gold seinen Glanz. Diese Vergoldung ist gleichsam dem Metalle einverleibet, war aber den Alten nicht bekant; sie vergoldeten nur mit Blättern, nachdem das Metall mit Quecksilber beleget oder gerieben war, und die lange Dauer dieser Vergoldung

Feuer damals gebraucht ward, sich wie 22 zu 1 verhalte gegen das Gold, was zur Zeit des Plinius geschlagen worden. übrigens haben alle Handschriften des Plinius (l. 33. c. 3. sect. 19.) septingenas, und nicht, wie Buonarroti übersezte, septuagenas. Meyer.

1) Diese Beschreibung ist nicht durchaus richtig; die Vergoldung aber hat sich noch sehr wohl erhalten. Fea.

2) Graeve, Description des Antiq. de Persepolis, p. 23.

lieget, wie ich gesaget habe, in der Dike der Blätter, deren Lagen noch izo an dem Pferde des Marcus Aurelius sichtbar sind. [1])

§. 12. Auf den Marmor wurde das Gold mit Eierweiß aufgetragen, [2]) welches izo mit Knoblauch geschiehet, womit der Marmor gerieben wird, und alsdeñ überziehet man den Marmor mit dünnem Gypse, auf welchen die Vergoldung getragen wird. Einige bedienen sich der Milch der Feigen, welche sich zeiget, weñ sich die Feige, die zu reifen anfängt, von dem Stengel ablöset, als welche eine von den schärfsten und fressendensten Säften in der Welt ist. An einigen Statuen von Marmor finden sich noch izo Spuren von Vergoldung an den Haaren, und an der Bekleidung, welche an der schönen Pallas zu Portici, bei deren Entdekung, sehr sichtbar war; ja, es finden sich Köpfe, die ganz vergoldet waren, und unter andern ein Kopf des Apollo im Museo Capitolino, [3]) und vor vierzig Jahren fand sich das

1) Plin. l. 33. c. 6. sect. 32.

Da die Alten das Amalgamiren, das heißt: das Vereinigen des Quekſilbers mit edlen Metallen zu einem Taige, welcher durch ein Leder gedrükt wird, so daß sich die edlen Metalle von ihrer Beimischung sondern und endlich das Gold und Silber mit wenig Quekſilber in dem Leder zurükbleibt, ohne allen Zweifel kañten so möchten wir die Stelle des Plinius (l. 33. c. 6 sect. 32.), wo er ganz klar von diesem Amalgamiren redet: Ergo et cum æra inaurantur, sublitum bracteis pertinacissime retinet, auf die in unsern Zeiten übliche Vergoldung im Feuer, durch Amalgama, beziehen. Auch Vitruvius (l. 7. c. 8.) und Isidor (Origin. l. 16. c. 18.) können zum Beweise dienen, daß das Amalgamiren keine so neue Erfindung ist. Meyer.

2) Plin. l. 33. c. 3. sect. 20.

3) Im 6 B. 2 K. 12 §. redet der Autor ebenfalls von der Vergoldung an dem Apollo im Museo Capitolino

Untertheil eines Kopfs, welcher einem Laokoon ähnlich war, mit Vergoldung; diese aber ist nicht auf Gyps, sondern unmittelbar auf den Marmor gesezet.

§. 13. Zu den Anmerkungen von dem mechanischen Theile der Bildhauerei gehören insbesondere die eingesezeten Augen, die sich an Köpfen sowohl von Marmor als von Erzte befinden. Ich rede hier nicht von den silbernen Augen kleiner Figuren von Erzte, deren verschiedene in dem herculanischen Museo sind, noch von Steinen, die in dem Augapfel einiger großen Köpfe von Erzt, die Farbe der Iris nachzuahmen, eingesezet worden, wie von der Pallas des Phidias von Elfenbein,[1]) und von einer andern Pallas, in dem Tempel des Vulcanus zu Athen, bemerket wird, als welche blaue Augen hatte: γλαυκȣς τȣς οφθαλμȣς;[2]) deñ dieses ist allbereits von Anderen berühret worden, und nichts Besonderes. Meine Bemerkung gehet auf ganze eingesezete Augäpfel, welche an Köpfen, die dieselben haben, von einem schneeweissen und weichen Marmor, den man Palombino nennet, verfertiget worden.[3])

und an der Pallas im Museo zu Portici, doch so, als ob ehemals nur die Haare vergoldet gewesen. Aus dem hier Gesagten kañ aber geschlossen werden, das Gold habe sich noch weiter verbreitet. Meyer.

1) Plat. Hipp. maj. p. 290. [Man sehe §. 15.]

2) Pausan. l. 1. c. 14.

3) Eingesezte Augäpfel verschiedener Art finden sich an alten Denkmalen. Ein weiblicher Kopf im Museo Capitolino, im Zimmer der Philosophen, hat solche von Chalcedon, und Spuren, das heißt: ausgehöhlte Augen, worin ehemals Augäpfel von anderer Materie gestekt, sind an unzähligen antiken Köpfen zu sehen. Aber man glaube nicht, daß diese Augäpfel ursprünglich an allen solchen Denkmalen gewesen; im Gegentheil ergibt sich

Diese Augäpfel wurden zuweilen besonders befestiget, wie sich an einem schönen weiblichen Kopfe, welcher idealisch ist, bei dem Bildhauer Herrn Cavaceppi zeiget, an welchem man in den hohlen Augen, sowohl im Grunde als unterwärts, gebohrete Löcher siehet. [1]) Es wurden solche Augen nicht allein den Göttern, sondern auch Bildnissen berühmter Männer und anderer Personen gegeben, [2]) wie theils die Augen beweisen, die aus der Statue eines Hiero von Sparta herausfielen, vor der Schlacht bei Leuktra, worin derselbe blieb, welches auf dessen Tod gedeutet wurde; [3]) theils sich zeiget an verschiedenen Köpfen des herculanischen Musei; deñ solche Augen

aus dem Augenscheine, daß es ein meistens in späterer Zeit hinzugefügter Schmuk war, von eben der Art, wie die vergoldeten Haare und die Ohrgehänge. Deñ gar oft sind die Aushöhlungen von ungeübten Händen sehr wenig reinlich eingehauen, so daß den Augenliedern bald etwas weggenommen, bald auch vom Marmor des Augapfels etwas stehen geblieben. Meyer.

1) Unter den oben erwähnten Bronzen von Velleja ist ein weiblicher anderhalb Palm hoher Kopf mit Augen von Alabaster, und ein kleiner wenig über einen Palm hoher Hercules bibax, mit Augen von Silber, auf dessen Sokel man folgende bis izo nicht bekañte Inschrift liest:

SODALICIO. CVLTOR.
HERCVL. DOMITIVS.
SECVNDIO. OB HON.
PATROC. SH. DED.

Amoretti.

2) Ja auch den Bildnissen der Thiere. Jener marmorne Löwe am Grabmale des Königs Hermias auf der Insel Cypros hatte Augen von Smaragd, welche so leuchtend waren, daß vor ihrem Anblike die Thunfische im Meere flohen. (Plin. l. 37. c. 5. sect. 17.) Fea.

3) Plutarch. Cur nunc. Pythia non reddat orac. p. 397. [t. 7. p. 563. edit. Reisk.]

hat nicht allein das grössere von zween Brustbildern des Herkules, sondern auch ein kleiner mänlicher jugendlicher aber unbekanter Kopf, imgleichen ein weibliches Brustbild und der ohne Grund so genante Seneca. Diese sind unter den bereits an das Licht gestelleten Köpfen; [1]) nachher aber ist ein Kopf mit ähnlichen Augen entdeket worden, nebst der Herme von Marmor, worauf derselbe stand, an welcher man den Namen CN. NORBANI. SORICIS. eingehauen lieset.

§. 14. Eine besondere Art von eingesezeten Augen zeigen sich an dem über allen Begrif schönen kolossalischen Kopfe des Antinous zu Mondragone bei Frascati, [2]) und an einer Muse über Lebensgröße im Palaste Barberini, von welcher im Folgenden gehandelt wird. An jenem Kopfe ist der Augapfel aus gedachtem Marmor gedrehet, welcher weiß wie Milch, aber verschieden von der Weisse des Kopfes selbst, aus parischen Marmor ist, dessen Farbe an alten Statuen einer weissen Haut näher komt. An dem Rande dieses eingesezeten Augapfels und an den Augenliedern umher ist eine Spur von sehr dünnem Silberbleche geblieben, womit vermuthlich der Augapfel, ehe man denselben eingesezet, völlig bekleidet worden; wovon die Absicht etwa gewesen, durch den Glanz des Silbers die wahre Farbe der glänzenden weissen Hornhaut des Auges nachzuahmen. Dieses Silberblättchen muß vorne an dem Augapfel, so weit als der Zirkel der Iris gehet, ausgeschnitten gewesen sein: den es ist dieser Zirkel in dem Auge vertiefet; und in dem Mittelpunkte desselben ist ein noch tieferes Loch ausgehöhlet, um

1) Im fünften Bande, oder im ersten Bande der Bronzen dieses Museums. Fea.

2) [Denkmale, 3 Th. 14 K. 179 Numero.]

sowohl die Iris als den Stern des Auges zu bezeichnen, welches mit zwo verschiedenen Edelsteinen geschehen sein wird, die die wahren Farben sowohl der Iris als des Sterns nachgeahmet. Von eben diesem schneeweissen Marmor, und auf eben die Art sind die Augen gedachter Muse eingesezet worden, wie der Rand eines dünnen Silberblechs einwärts an den Augenliedern umher schliessen lässet.

§. 15. Eingesezete Augen waren, wie bei ägyptischen Künstlern, also auch in der griechischen Kunst bereits zu des Phidias Zeiten im Gebrauche: deñ Pausanias beschreibet die Augen der berühmten Pallas dieses Künstlers von Meerfarbe,[1]) daher dieselben von einem Steine, welchen wir aqua marina, Meerwasser, nennen, gewesen zu sein scheinen. Ja, es ist aus den Muthmaßungen, die über die Statue der Muse mit eingesezeten Augen, im Palaste Barberini, im Folgenden vorgebracht werden, zu schließen, daß dergleichen Augen schon vor dem Phidias gearbeitet worden; deñ es ist wahrscheinlich, daß diese Statue von der Hand des Ageladas, des Meisters des Polykletus sei, von welchen dieser noch älter an Jahren als Phidias war.[2])

§. 16. Da nun unter allen alten Denkmalen die von Erzt die seltensten sind, hoffe ich nichts Überflüssiges zu thun, weñ ich hier ein Verzeichniß beibringe von den merkmürdigsten Stüken, die sich

1) Pausan. l. 1. c. 14. — Die Minerva dieses Künstlers im Tempel Vulcans. Auch hatte dessen Minerva im Parthenon γλαυκυς τυς οφθαλμυς. Meyer.

2) Es scheint, daß es besondere Künstler gab, die sich einzig mit dem Einsezen der Augen beschäftigten, wie sich aus der oben S. 53 erwähnten Inschrift schließen läßt. (Spon. Miscell. sect. 6. p. 232. Buonarr. Osserv. istorich. sopra alc. med. pref. p. 12.) Fea.

erhalten haben, deren Anzahl geringe gewesen sein würde vor den Entdekungen, die an den Orten gemachet sind, welche durch den Vesuvius verschüttet und versenket worden. Meine Absicht ist nicht, und kan auch nicht sein, alle merkwürdigen Entdekungen dieser Art, die sich in dem herculanischen Museo befinden, anzuzeigen, wie ein jeder begreifet, der einigen Begrif von diesem Schaze der Altertümer hat, dessen Reichtum in Denkmalen von Erzt bestehet. Ich will mich also hier auf einige der vornehmsten Statuen in Lebensgröße einschränken, da ich vieler andern Werke dieses Musei an andern Orten dieser Geschichte gedenke. Da aber in Rom und noch mehr anderwärts alte Werke von Erzt eine Seltenheit sind, will ich alle Köpfe und Statuen, die mir bekant sind, anführen; so daß ich hier kleine Figuren, die nicht über ein paar Palme hoch sind, ausschließe. Den an kleinen, sonderlich hetrurischen Figuren, ist kein Mangel. Ich werde jedoch einiger Figuren, die nicht über einen Palm sind, erwähnen, weil sie von griechischer Kunst und von grosser Schönheit sind.

§. 17. Unter den Statuen des herculanischen Musei in Lebensgröße sind die merkwürdigsten ein junger sizender und schlafender Satyr, welcher den rechten Arm über sein Haupt geleget, und den linken Arm hängend hat;[1] ferner ein alter trunkener Satyr auf einem Schlauche liegend, unter welchem eine Löwenhaut geworfen ist.[2] Er stüzet sich mit dem linken Arme, und zum Zeichen der Fröhlichkeit schläget er mit der erhobenen rechten Hand ein Schnipchen, so wie die Statue des Sardanapalus zu Anchiale in Cilicien gebildet

1) Bronzi d'Ercolano, t. 2. tav. 40. Fea.

2) Ibid. tav. 42 — 43. Fea.

war, [1]) und wie noch izo in einigen Tänzen gewöhnlich ist. Noch grösseren Beifall findet insgemein ein sizender Mercurius mit vorwärts gekrümmetem Leibe, welcher das linke Bein zurükgesezet hat, und sich mit der rechten Hand stüzet, in der linken aber ein Stük vom Caduceo hält. [2]) Ausser der Schönheit machet sich die Statue merkwürdig durch einen Häft in Gestalt einer kleinen Rose mitten unter den Fussohlen und auf den Riemen der an den Füßen gebundenen Flügel, welche, da sie verhindern würden, den Fuß, ohne sich wehe zu thun, auf die Erde zu sezen, anzudeuten scheinen, daß dieser Mercurius nicht zum wandern, sondern zum fliegen gemachet sei. Das unterwärts eingedrükte Kiñ desselben habe ich schon oben angezeiget. [3]) Von dem Caduceo ist in der linken Hand nur ein Ende geblieben; das übrige hat sich nicht gefunden, woraus zu schließen ist, daß diese Statue auswärts hergebracht sei, wo dieses Stük muß verloren gegangen sein: deñ da dieser Mercurius, den Kopf ausgenommen, ohne alle Beschädigung gefunden worden, hätte sich auch dessen Stab finden müßen. Später als diese drei Statuen sind entdeket worden zween junge und unbekleidete Ringer, ebenfalls in Lebensgröße, die einander gegenüber stehen und mit ausgestreketen Armen im Begriffe sind, sich am vortheilhaftesten zu fassen. [4]) Diese Statuen haben ihren Plaz in dem Museo selbst, eine jede in einem besonderen Zimmer, und können mit Rechte unter die

1) Strab. l. 14. p. 988. Plutarch. de fortit. Alexandri, orat. 2. p. 336. Athen. l. 12. c. 7. [n. 39. Arrian. de expedit. Alex. l. 2. c. 5.]

2) Tav. 29 — 32. Fea.

3) [5 B. 5 K. 28 §.]

4) Tav. 58 — 59. Fea.

größten Seltenheiten unserer Zeit gezählet werden, sowohl als die vier oder fünf bekleideten weiblichen Statuen, die wie im Tanzen vorgestellet sind und auf der Trepe stehen, die zu dem Museo führet; nicht weniger die kaiserlichen Statuen beiderlei Geschlechts, die größer noch als jene sind, und nach und nach ausgebessert werden. Ich wiederhole, daß ich nur Statuen dieses Musei in Lebensgröße anzuzeigen gesonnen bin; und ich übergehe also den vermeineten Alexander und eine Amazone, beide zu Pferde, die an drei Palme hoch sind, [1]) imgleichen einen Herkules, wie auch viele Silene, die auf Schläuchen theils sizen, theils reiten, und zu Springbrunnen dieneten, nebst vielen anderen Figuren von gleicher oder naher Größe; die kleineren Figuren nicht gerechnet. Eben so übergehe ich vier und zwanzig Brustbilder theils in Lebensgröße, theils über dieses Maß, und andere die kleiner sind, die alle in dem fünften Bande des herculanischen Musei an das Licht gegeben worden sind.

§. 18. Ich unterstehe mich nicht, zu behaupten, ob in ganz Rom und in allen Palästen und Museis ein so großer Schaz von alten Figuren in Erzt zusammengebracht werden könne; ich glaube jedoch, daß hier jenes Museum den Vorzug behält, auch weñ wir allein von Statuen reden. Ich will das Merkwürdigste von diesen seltenen Werken in Rom anzeigen, und vom Campidoglio anfangen. Ausser der beinahe kolossalischen Statue des Marcus Aurelius zu Pferde, [2]) auf dem Plaze des Campidoglio, stehet in dem innern Hofe zur Rechten ein irrig vermeineter kolossalischer Kopf des Commodus, [3])

1) [Man vergleiche 5 B. 6. K. 21 §.]

2) [12 B. 2 K. 9 §.]

3) Der Meinung, daß dieser Kopf nicht des Commodus

nebst einer Hand, deren Größe glaublich machet daß sie zu eben der Statue gehöre, von welche dieser Kopf ist. 1) In den Zimmern der Conservator

Bildniß sein könne, ist auch Visconti. (Mus. Pio-Clem t. 6. p. 66.) Aber er tadelt Winckelmañ mit Unrecht, al habe er dieser hergebrachten Benennung nicht geradehi zu widersprechen gewagt; deñ die unbestiñte Äuße rung über diesen Kolossalkopf fällt Feas Übersezung zu Last, indem diese des Autors Worte: „ein irrig ve „meineter kolossalischer Kopf des Comm „dus," in la pretesa testa colossale di Commod verwandelte. Wir aber möchten Visconti einer irri gen Meinung beschuldigen, weil er geneigt ist, die Ent stehung dieses Denkmals in die Zeiten der römischen Re publik hinaufzurüken, und es für eine Arbeit hetruri scher oder römischer Künstler zu halten. Seine Wor te lauten: „Wer weiß, ob dieser große Kopf nicht z „einem der Kolosse gehörte, welche Italien häufig z „machen pflegte: factitavit colossos et Italia, (Plin. l. 34 „c. 7. sect. 18.) und welche hervorgebracht wurden zu de „Zeiten der Republik, entweder von toscanischen Künst „lern oder auch von römischen." — Allein die Ar beit hat keine Ähnlichkeit mit toscanischen oder he trurischen Werken, sondern deutet auf Zeiten, wel che von denen des Commodus nicht weit entfernt sei dürften. Die Behandlung zeugt im Ganzen von vielen Fleiß; alle Gesichtstheile sind gerundet, weich und flei schig; das Werk ist ein gutes Bildniß, und wei es nie mehr zu sein verlangt hat, war es auch imme ein löbliches Kunstwerk. Eine beträchtliche runde Öfnun oben auf dem Wirbel macht es wahrscheinlich, diese Haupt oder die Figur, von welcher es herrührt, hab sonst eine runde Scheibe (nimbum) getragen, wi man den Statuen im Freien zu geben pflegte, um sie vo Verunreinigung zu bewahren, und woraus wohl de Kreis um die Häupter der christlichen Heiligen entsprun gen. Unsere Meinung erhält noch ein wenig mehr Wahr scheinlichkeit dadurch, daß jenes mangelnde Stük obe auf dem Haupte nicht ausgebrochen scheint, sondern in Guſſe schon beabsichtigt worden. Meyer.

1) Die Form dieser Hand ist zierlich; die Gelenke und Beu

eben dieses Palastes befindet sich ein bekañter Herkules über Lebensgröße, welcher annoch völlig die alte Vergoldung erhalten hat, [1]) nebst der Statue eines sogenañten Camillus oder Opferknabens, [2]) im bloßen Unterkleide, welches aufgeschürzet ist, so wie diese Knaben auf verschiedenen erhobenen Werken abgebildet worden sind. In eben dem Zimmer mit dieser Figur siehet man einen sizenden Knaben, welcher sich einen Dorn aus dem Fuße ziehet; [3])

gungen sind kräftig angedeutet, und das Ganze wohl verstanden. Inwendig an dem flachen Theile ist ein beträchtliches Stük ausgebrochen; es fehlen zwei Glieder des Zeigefingers und eines vom Mittelfinger; auch am vierten Finger wird vorn, so weit der Nagel reicht, ein Stük vermißt. Meyer.

1) Dieser Herkules soll nicht den göttlichen Helden selbst, sondern unter seiner Gestalt eine bestim̃te Person, etwa einen römischen Kaiser vorstellen; deñ die Züge des Gesichts scheinen viel eher ein ideales Bildniß als das bekañte Herkulesideal anzukündigen. In Hinsicht des Kunstwerths im Ganzen kañ man zwar die Stellung frei, edel, rüstig nennen; auch haben die Formen manches Gute; doch ist alles nicht in dem Maße vorzüglich, daß dem Werke eine Stelle unter den Antiken des ersten oder zweiten Ranges einzuräumen wäre. Meyer.

2) Er hat eine einfache anmuthige Stellung, besonders einen reizenden Kopf, und sehr zierliche Glieder. Auch ist das Gewand in gar niedliche aber vielleicht etwas zu häufige und kleine Falten gelegt, welche zuweilen sogar die Massen unterbrechend über hohe Stellen der Glieder weglaufen. Meyer.

[Man vergleiche 5 B. 2 K. 12 §.]

3) Die rührende Einfalt in seinem ganzen Wesen, die unschuldige, reizende Schönheit aller Formen, der Saum um die Lipen, und die überaus fleissig und zierlich gearbeiteten Haare scheinen in ihm ein griechisches Werk und zwar aus der besten Zeit anzuzeigen. (Mus. franç. par Robillard Peronville, livrais. 44.) Diese drei in den lezten Noten gedachten Kunstwerke sind abgebildet in Maffei Raccolta di Statue, tav. 20. 24 — 25. Meyer.

und beide sind groß wie die Natur dieses Alters. Ausserdem stehet daselbst die hetrurische Wölfin mit dem Romulus und Remus, die im dritten Kapitel dieser Geschichte angeführet worden, [1]) nebst einem Brustbilde, welches unter dem Namen des Brutus gehet; [2]) imgleichen zween vergoldet gewesene Gänse, oder vielmehr Enten. [3]) In dem Museo Capitolino, jenem Palaste gegenüber, befindet sich eine vergoldet gewesene Diana triformis, die, weil sie nicht über einen Palm hoch ist, nicht hierher gehöret. [4]) Diesen öffentlichen Werken von Erzt füge ich bei zwo gleichfalls vergoldet gewesene Pfauen, die in dem vaticanischen Palaste neben dem

1) [3 B. 3 K. 11 u. 18 §.]

2) Es ist darin ein fester, sehr ernster, ja strenger Charakter wahrhaft ausgedrükt, was vielleicht auch die einzige Ursache des ihm beigelegten Namens ist. Alle Formen sind bestimt angegeben, streng, doch ohne Steifigkeit; das Gewand ist breiter und mit besserm Geschmake geleget als an den meisten consularischen Statuen und Brustbildern. Diese Umstände berechtigen vielleicht, das Werk für eine Arbeit älterer Zeiten als die der römischen Kaiser zu halten. Meyer.

3) Sie sind recht gut gearbeitet. Meyer.

4) Sie besteht aus drei, wohl etwas mehr als einen römischen Palm hohen, mit dem Rüken gegen einander gekehrten Standfiguren, deren zierliche Gewänder sich in häufige kleine Falten brechen, welche selbst ein Paar von den Füßen durchschneiden. Alle äussern Theile köñten auch sorgfältiger ausgearbeitet sein. Im Ganzen aber ist die Grupe herlich angeordnet, und die Gestalten sind von sehr edlen Verhältnissen. Beträchtiche Reste alter Vergoldung haben sich noch an diesem Denkmale erhalten. (La Chausse Mus. Rom. t. 1. sect. 11. tav. 20, 21, 22.)

Der Autor vergaß [?] die berühmte vom König Mithridates Eupator in ein Gymnasium geschenkte Vase,

großen Tannenzapfen von Erzte stehen, welches der Zierat auf dem Gipfel des Begräbnisses des Hadrianus gewesen zu sein scheinet: deñ er hat sich in demselben gefunden. 1)

deren in Hinsicht auf die Aufschrift schon im zweiten Bande S. 13 Erwähnung geschehen, und welcher auch im 10 B. 3 K. 15 §. wieder gedacht wird. Sie ist im Hafen zu Antium gefunden, ungefähr drei römische Palm hoch, und überhaupt von sehr zierlicher Form. Henkel und Fuß sind moderne Arbeit. Meyer.

1) Flaminio Vacca berichtet (Memorie, n. 61.), dieser Pinienapfel (nicht Tannenzapfen) sei bei der Gründung der alten Kirche S. Maria della Traspontina am Fuße vom Grabmale des Hadrianus gefunden, und glaubt, derselbe sei die Spize des gedachten Grabmals gewesen, als das Wapen oder Sinnbild (impresa) des Kaisers. Andere sind der Meinung, er habe zur Pyramide der Scipionen gehört; noch Andere eignen ihn dem Grabmale der Honorius zu. Fea.

Wir erinnern in Betref dieser Angaben, daß Vacca sich nicht so bestimt ausdrükt, als es nach Feas Worten scheint: „Ich habe immer sagen gehört, der große „Pinienapfel von Bronze sei gefunden worden, als „die alte Kirche della Traspontina gebaut wurde „u. s. w." Man darf also die Nachricht des Vacca nicht für widerstreitend mit dem Inhalt der folgenden Anmerkungen halten, oder glauben, sie könne einigen Zweifel dagegen erweken.

Die beiden ehemals vergoldeten Pfauen, jeder fünfthalb römische Palm hoch, sind seit etwa 300 Jahren nebst dem 16 römische Palm hohen Pinien- oder Fichtenapfel zur Verzierung der großen Nische von Bramante am Ende des belvederischen Gartens aufgestellt. Unter dem Pinienapfel liest man auf dem Reife den Namen dessen, der ihn verfertigte: P. CINCIVS. P. L. SALVIVS. FECIT. Die Erhaltung dieses Denkmals verdanken wir dem Pabste Symmachus, welcher schon im Anfange des sechsten Jahrhunderts einen großen Brunnen im Vor-

§. 19. Andere römische Galerien, Musea und Villen haben nur einzelne oder doch wenige Stüke aufzuweisen, unter welchen in dem Palaste Barberini des Septimius Severus Statue die bekannteste ist, an welcher die Arme und Füße neu sind. 1) Hier befindet sich auch die oben angeführete hetrurische Figur, die ein neues Frucht-horn hält, und in dem Museo dieses Hauses wird ein schönes weibliches Brustbild verwahret.

§. 20. Ausser diesem Palaste ist innerhalb Rom das einzige Museum der Jesuiten, wo Werke von Erzt und zwar in großer Anzahl sind, in deren einzelne Anzeige ich mich nicht einlassen kann, weil die mehresten kleine Figuren sind; 2) die größten sind ein Kind und ein Bakchus, die nebst ihren alten Sokeln, auf welchen sie stehen, über drei Palme hoch sind, imgleichen ein schöner Kopf eines Apollo in Lebensgröße, dessen ich bereits Erwähnung gethan habe, nebst dem vergoldeten Kopfe eines jungen Menschen, welcher unter Lebensgröße ist. Es bleibet nichts übrig anzumerken als die Figur eines laufenden Knabens 3) von etwa vier Palmen

hofe der vaticanischen Basilika, (jezo Peterskirche) mit demselben verzieren ließ. Wenn es sehr wahrscheinlich ist, daß der gedachte Pinienapfel ursprünglich die Spize auf dem hadrianischen Grabmal gewesen sei, so mögen wohl auch die beiden Pfauen aus jenem prachtvollen Mausoleo, worin die Asche so vieler Kaiser und Kaiserinen beigesezt war, herrühren. (Visconti, Mus. Pio-Clem. t. 7. p. 49, 74—75. tav. 27. 43.) Meyer.

1) [12 B. 2 K. 19 §. 12 B. 3 K. 7 §. 3 B. 2 K. 10 §.]

2) Sie sind zum Theil in Kupfer gestochen und beschrieben vom Pater Contucci im ersten und zweiten Bande der Beschreibung der Bronzen im Museo der Jesuiten, Collegio Romano. Fea.

3) Oder vielmehr in einer Stellung, als suche er sich im

koch, die der ehemalige Antiquarius Sabbatini besaß, und von dem Handelsmañ Belisario Amidei, dem izigen Besizer, für 350 römische Thaler erstanden ist.

§. 21. Was die Villen in und ausser Rom betrift, sind hier nur drei derselben zu merken, die Villa Ludovisi, Mattei und Albani. In der ersten befindet sich ein kolossalischer Kopf des Marcus Aurelius,[1]) und in der zwoten ein vermeineter beschädigter Kopf des Gallienus.[2])

Gleichgewichte zu erhalten, und unterstüze ein Laub- oder Blumengewinde, oder anderes dergleichen. Vermuthlich stand dieser Knabe auf der Eke irgend eines Tempels und hatte eine ähnliche Figur sich gegenüber. Fea.

1) Er ist weit über Lebensgröße, aber zeichnet sich nicht durch vorzügliche Kunst aus, so daß es unter den marmornen Bildnissen dieses Kaisers ohne Zweifel manches bessere gibt; doch gehört er nicht zu den mittelmäßigen Werken. Er ist vielmehr ganz gut gearbeitet, nur zuverläßig nicht von der Hand eines der besten Meister der damaligen Zeit. Die Brust von Porphyr, welcher dieser Kopf aufgesezt ist, gehörte vielleicht ursprünglich nicht zu demselben. Meyer.

2) Jezo im Museo des Vaticans. Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 6. p. 74. tav. 60.) meint, er stelle den Trebonianus Gallus, den Nachfolger des Trajanus Decius vor, und die alabasterne Brust sei in den Nachgrabungen beim Lateran gefunden. Auch Fea (t. 2. p. 45.) ist dieser Meinung, aber von der alabasternen Brust sagt er, sie sei bei den lezten Nachgrabungen in der Villa Negroni auf dem Esquilino gefunden. — Ein anderer Kopf von Bronze, erst nach Winckelmañ in der Vigna Casali ausserhalb der Pforte S. Sebastiano zu Rom gefunden, ist ebenfalls im Museo Vaticano. Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 6. tav. 58. p. 72.) hält ihn für das Bildniß des Balbinus, und für eine große Seltenheit, ja ganz einzig in seiner Art, weil sonst keine Statue oder Büste, und kein ge-

Die Villa Albani aber ist nach dem Campidoglio das reichste Museum in Figuren von Erzt; und was dieselbe enthält, ist auch von dem Herrn Cardinal Alexander Albani, dem Erbauer derselben, selbst angekaufet und entdeket worden. Von Köpfen, die Lebensgröße sind, ist der eine ein Faun, und der andere scheinet das Bild eines jungen Helden zu sein, wird aber ohne Grund, und wegen des Diadema, welches ihn umgibt, ein Ptolemäus genennet; [1] beide Köpfe sind auf eine neue Brust von Erzt gesezet, und von dem zweiten Kopfe habe ich vorher bei Gelegenheit der eingesezeten und inwendig mit griechischen Buchstaben bezeichneten Schaam geredet. [2] Von Figuren befinden sich hier fünf, von welchen zwo derselben völlig erhalten sind, an zwo anderen sind nur der Kopf, die Hände und die Füße von Erzt und das Gewand von Alabaster; die fünfte aber, die ebenfalls völlig erhalten ist, ist die größte und schönste unter allen. Die zwo ersteren, die auf ihrem alten Sokel von Erzt stehen, sind etwa drei Palme hoch, und die eine stellet einen Herkules vor, in der Ähnlichkeit der farnesischen Statue, und wurde von dem Herrn Cardinale mit 500 Scudi erstanden. [3] Die andere, eine Pal-

schnittener Stein mit Balbins zuverläßigem Bildnisse vorhanden sei. Meyer.

1) Monumens antiques du Musée Napoleon. t. 2. pl. 19. et t. 4. pl. 74.

Die Köpfe mögen zu den besten der noch erhaltenen antiken Arbeiten von Bronze gehören. An dem jungen Helden sind die Lipen vergoldet. Meyer.

2) [Im 6 §.]

3) Er hat sehr gute Formen und unterscheidet sich in der Stellung nur wenig von der farnesischen Statue aus Marmor. Meyer.

las, die ehemals die Königin Christina von Schweden besessen, wurde von ihm mit 800 Scudi bezahlet.[1]) Die zwo anderen zusammengesezeten Figuren sind eine Pallas und Diana.[2]) Die fünfte ist der schöne Apollo, welcher auf eine Eydex lauret, oder Sauroktonos, dessen ich mehrmal in dieser Geschichte und sonderlich in dem zweiten Theile gedenke,[3]) wo von den Werken des Praxiteles gehandelt wird, für dessen Werk diese Figur gehalten werden köñte;[4]) es ist derselbe mit dessen alten Sokel fünf Palme hoch.[5]) Der Herr Cardinal hat selbst die Statue in einem Weingarten uñter der Kirche S. Balbina und an dem aventinischen Hügel in Rom ausgraben lassen Diejenigen, welche wissen, was Cicero gegen den Ver-

1) Sie ist ebenfalls eine gut gearbeitete Figur von würdiger und doch zierlicher Gestalt. Meyer.

2) Die Pallas, mit dem Gewande von Alabaster, hat einen herlichen Kopf von hohem Charakter, welcher vermuthen läßt, er gehöre ursprünglich nicht zu dem alabasternen Sturz, weil an diesem die Falten besser gearbeitet sein köñten. An der Diana scheinen uns die Theile von Bronze minder gut und das alabasterne Gewand nicht vorzüglicher.

3) [9 B. 3 K. 15 §.]

4) [Denkmale, 1 Th. 18 K. 40 Num.]
Eine schöne Figur ist zwar dieser Apollo; allein das Gesicht hat keine besondere Anmuth und die Beine haben etwas schwere Formen. Da es unter den vielen in Marmor gearbeiteten antiken Wiederholungen jenes einst so berühmten Werks einige gibt, welche die albanische Bronze überhaupt an schöner Form und Verdiensten übertreffen: so fällt die Meinung, sie für das wirkliche Original des Praxiteles zu halten, von selbst. Meyer.

5) Nicht fünf, sondern vier Palm und sechs Zoll, wie Paoli bemerkt. (Della relig. de' Gentili, part. 3. §. 65. p. 176. princ.) Fea.]

res zu den Richtern saget, [1]) denen er vorhält, daß zu seiner Zeit im öffentlichen Meistgebote auf Sachen, die verkauft wurden, eine mittelmäßig große Figur von Erzt: signum aëneum non magnum, bezahlet worden HS. CXX. millibus, das ist: mit drei tausend Ducaten oder Zecchini, können jene angegezeigete Preise nicht übermäßig finden, da aus dieser Nachricht unstreitig ist, daß ehemals in Rom, und in der unglaublichen Menge von alten Statuen und Figuren, dieselben demohngeachtet viel theurer als izo, da dieselben so selten sind, bezahlet worden. Ja, man kan hieraus den Schluß machen, wie hoch der albanische Apollo zu schäzen sei, da derselbe über das Maß derjenigen Figuren gehet, die Cicero signa non magua nennet, indem derselbe von Lebensgröße ist, und das Gewächs eines Knabens von zehen Jahren hat.

§. 22. Nach Rom ist Florenz und die dortige großherzogliche Galerie die reichste dieser Schäze, deñ es befinden sich daselbst ausser vielen kleinen Figuren zwo wohl erhaltene Statuen in Lebensgröße, von denen die eine eine auf römische Art bekleidete mäñliche Person ist, die aber auf dem Rande des Gewandes hetrurische Schrift eingegraben hat; die andere ein unbekleideter Jüngling, welche zu Pesaro am adriatischen Meere entdeket worden, stellet, wie es scheinet, einen jungen Helden vor. Nebst diesen Statuen ist die Chimära, das ist: ein Thier, welches aus einem Löwen und einer Ziege, in der Größe dieser Thiere zusammengesezet, und ebenfalls mit hetrurischer Schrift bezeichnet ist, ein merkwürdiges Stük. [2]) Ich übergehe eine sehr beschädigte Pallas in Lebensgröße, deren Kopf jedoch schön und völlig

1) Act. 2. l. 4. c. 6 — 7.

2) [3 B. 2 K. 9—10 S.]

erhalten ist. Ich habe nicht vergessen, daß diese Werke von mir bereits in dem zweiten Kapitel, von der Kunst der Hetrurier, angeführet worden; es scheinet aber die Absicht dieses Verzeichnisses zu erfordern, deren Meldung hier zu wiederholen.[1])

§. 23. Daß Venedig von mir der Stadt Florenz nachgesezet worden, köñte von einigen vielleicht nicht gebilliget werden in Betrachtung der vier Pferde in natürlicher Größe, die von Kupfer[2]) sind und vergoldet waren, welche über der Thüre der St. Marcuskirche stehen. Es ist bekañt, daß die Venetianer, da sie zu Anfange des dreizehenten Jahrhunderts auf kurze Zeit Herren von Constantinopel waren, diese Pferde von hier weggeführet. Ausser diesem einzigen Werke in seiner Art ist in Venedig, so viel ich weiß, nichts Beträchtliches von großen

1) Ausser den vom Autor angeführten Denkmalen in Bronze wird eben daselbst noch ein herlicher Torso bewahrt, über Lebensgröße und vermuthlicher Rest von der Statue eines Athleten mit hoher, mächtiger, schöner Brust und flachem Bauche. Das Werk scheint der Zeit des hohen Styls anzugehören, wie theils aus den in kleine flache Reihen gelegten Haarlökchen über der Schaam, theils aus der großartigen Pracht der Formen geschlossen wird. Unsere Vermuthung, daß dieses Werk weder einen Gott noch Heros, sondern einen Ringer vorstelle, gründet sich darauf, daß einige Theile des Körpers einen individuellen Charakter zeigen; z. B. die Hüften sind mehr natürlich als schön, und würden an einer idealischen Gestalt ohne Zweifel etwas voller sein. Die Vollkommenheit des Gusses sezt in Erstaunen; das Erzt ist ungemein dünne und überall gleich vertheilt; keine Stelle, welche der Nachhülfe bedurft hätte, wird wahrgenommen; auf der Brust sogar hat sich die Spur des Daumens, womit der vortrefliche Bildner beim Bossiren des Modells diesen Theil behandelte, ausgegossen. Meyer.

2) [Von Erzt.]

Figuren von Erzt:[1] denn die Köpfe, die im Hause Grimani sein sollen, habe ich selbst nicht gesehen, und ich unterstehe mich nicht auf Fremder Urtheil nachzusprechen; einige kleine Figuren aber des Musei Nani gehören nicht in dieses Verzeichniß.[2]

§. 24. Zu Neapel bewundert man in dem inneren Hofe des Palastes Colobrano den überaus schönen kolossalischen Kopf eines Pferdes, welches Stük vom Vasari irrig dem florentinischen Bildhauer Donatello zugeschrieben wird.[3] In dem königlichen farnesischen Museo befindet sich eine große Anzahl kleiner Figuren, von denen aber die mehresten neue und schlechte Gemächte sind, und eben

1) Ein Brustbild in Lebensgröße, den Kaiser Hadrianus vorstellend, aus Bronze gut gearbeitet und sehr wohl erhalten, ist in der St. Marcusbibliothek zu Venedig, die Abbildung im 3 Bande der Monumens antiques du Musée Napoleon, pl. 34. Daselbst findet man ferner (pl. 48.) die Abbildung von einem Kopfe des Kaisers Antoninus Pius, welcher ebenfalls zu den Bronzen von beträchtlicher Größe gehört. Meyer.

2) Einige derselben erwähnt Paciaudi, (Monumenta Peloponnes.) Auch verdient hier die vom Autor im 1 B. 1 K. 12 §. angeführte Figur von Bronze im Museo Nani erwähnt zu werden, aus dem ältesten griechischen Style, von welcher Paciaudi (t. 2. p. 51.) ebenfalls redet, ohne die Größe derselben anzuzeigen. Fea.

3) Vite de' più eccell. pitt. scult. ed archit. t. 2. — Im Leben dieses Künstlers S. 166, wo auch der Herausgeber Vasaris Versehen bemerkte. Fea.

Der kolossale Pferdekopf verdient wegen der vortreflichen Arbeit alles nur mögliche Lob. Der Sage nach soll er das Überbleibsel von einem ganzen Pferde aus Bronze sein, das ehemals vor der Kathedralkirche zu Neapel stand, aber auf Befehl eines Erzbischofs in eine Gloke verwandelt worden. (Dominici, Vite de' pittori, scultori ed architetti Napol. t. 3. p. 63.) Meyer.

dieses muß man von der Samlung des Hauses Porcinari sagen, wo das größte Stük ein Kind von etwa drei Palmen hoch, aber von geringer Kunst ist. Die merkwürdigste Figur ist ein Herkules von einem Palm hoch, welcher die Löwenhaut um den linken Arm gewikelt hat, und einer hetrurischen Arbeit ähnlich ist. 1)

1) Zu Palermo in Sicilien befinden sich zwei mehr als lebensgroße liegende Widder von Bronze; Reisende rühmen mit Bewunderung den edlen Styl der Formen an diesen Thieren, und die meisterhafte Ausführung. In der Voyage Pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari par Jean Houel, Paris 1782. ist eine freilich nur mittelmäßige Abbildung dieser Denkmale. Fea gibt (t. 2. tav. 11.) die Abbildung einer zu Barletta in in Apulien öffentlich aufgestellten Statue von Bronze, ungefähr 20 Palm hoch und also eine kolossale Figur. Er vermuthet nach Maßgabe der ihm von Don Emanuele Mola aus Bari mitgetheilten, vielleicht nicht ganz genauen Zeichnung, welche er hat stechen lassen, diese Statue möchte wohl das Bildniß des Constantinus Magnus sein, oder eines seiner Söhne, obschon das Volk zu Barletta sie gewöhnlich Heraklius nent, die Kenner aber Constantinus. Das Kreuz in der rechten Hand der Statue ist modern, und auf dem Haupte ist ein Lorbeerkranz, was bei den christlichen Kaisern eben nicht häufig ist. Aus der verschütteten Stadt Veleja im Parmesanischen wurden verschiedene alte Denkmale von Erzt hervorgezogen, z. B. ein oben (7 B. 2 K. 13 §. Note) bereits erwähnter, anderhalb Palm hoher weiblicher Kopf mit eingesezten Augen von Alabaster; ein ebenfalls schon (7 B. 2 K. 10 §. Note.) angeführter 13 Zoll hoher vergoldeter Kopf; eine Hand, ein Fuß und ein Stük vom Mantel, alles Bruchstüke einer großen Statue Hadrians, welche Monumente sich vermuthlich noch jezo in Parma befinden. Zu Pavia auf dem Plaze vor der Domkirche steht eine große Statue zu Pferde, Regisole genant, von Einigen für einen Commodus, von andern für das Bildniß des

§. 25. Was sich in Frankreich von grossen Figuren oder Köpfen in Erzt finden mag, ist mir unbekañt;[1] nach Spanien aber ist aus dem Museo Odescalchi, welches die verstorbene Königin[2] aus Parma für 50,000 Scudi erstanden hat, ein Kopf zweimal grösser als die Natur gegangen, welcher einen unbekañten jungen Menschen vorstellet: es stehet derselbe zu S. Ildefonso.

§. 26. In Deutschland stehet zu Salzburg eine Sta-

Lucius Verus gehalten. Dieses Denkmal soll aber viel gelitten haben und restaurirt sein; das Pferd gilt für antik, aber am Reiter nur der Kopf, die Brust und ein Theil des Gewandes. Von einer kolossalen Statue, welche zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts nicht weit von Mailand gefunden worden, ist nur noch ein Theil des Fusses nebst einem Stük Gewand übrig und im Besize des Herrn Carlo de' Marchesi Trivulsi. Das turiner Museum bewahrte einige in den Ruinen der Stadt Industria gefundene Bronzen, von welchen wir weiter keine Nachrichten haben, als daß die meisten nur sehr klein sind, weñ gleich viele treflich gearbeitet. In demselben Museo befindet sich auch die berühmte isische, oder nach ihrem Besizer sogenañte bembische Tafel. Allein dieses Werk ist eine ägyptische Arbeit und gehört also nicht hieher. Meyer.

1) Von antiken Bronzen in Frankreich sind ausser denen welche aus Italien nach Paris gekommen, und ausser einer jugendlichen gleich nachher zu erwähnenden Figur aus Potsdam, folgende bereits in den Monumens antiques du Musée Napoleon bekañt gemacht: Ein Kopf des Tiberius über Lebensgröße (l. 3. pl. 11.), Claudius, ein großes Brustbild, sonst im Schlosse Richelieu (pl. 17.), ein anderer Kopf vom Claudius (pl. 18.); ein Kopf des Vespasianus (pl. 26.), der vor nicht langer Zeit in der Nähe Roms gefunden worden. Meyer.

2) Elisabeth, aus dem Hause Farnese. Meyer.

Philip V. König von Spanien, hat diesen Kopf für 25000 Pistolen, d. i. für 75000 Thaler gekauft. Fea.

tue in Lebensgröße, von welcher im Folgenden geredet wird.[1]) Ferner besizet der König in Preußen eine unbekleidete Figur, die mit aufgehobenen Händen in die Höhe schauet,[2]) und in dieser seltenen

1) Diese Statüe befindet sich gegenwärtig im kaiserlichen Antikenkabinete zu Wien. Die umständlichsten Nachrichten von ihr hat Sickler im Journal Paris, Wien und London (1811. S. 323.—333.) mitgetheilt. Nach demselben ward sie schon im Jahre 1502 im Saalfeld in Kärnthen gefunden und im erzbischöflichen Palaste zu Salzburg aufgestellt; aber sie blieb seit 1534, da man ihrer öffentlich erwähnt findet, fast gänzlich vergessen, bis man sie nach dem vorlezten Frieden zwischen Frankreich und Österreich, durch welchen Salzburg an dieses leztere Haus fiel, nach Wien versezte. Die ganze Figur, eine schöne Jünglingsgestalt, hat gegen neun Fuß Höhe; sie steht mit etwas vorwärts rechts hin gesenktem Haupte, etwas geöfnetem Munde, mit aufgehobenem rechten Arme, dessen Hand in einer demonstrativen Bewegung begriffen ist, während daß der ganze Körper auf der rechten Seite ruht. Der linke Arm hängt herab und dessen äusserst leicht und natürlich zusammengefaltete Hand scheint etwas gehalten zu haben. Der linke auf den Zehen ruhende Fuß ist etwas zurükgezogen hinter dem rechten. An der ganzen Figur erblikt man kein Merkmal von irgend einer Bekleidung. Der Kopf hat sanft geringelte kurze Haare und ein sehr schönes griechisches Profil. Aus diesen wie auch aus andern Merkmalen will Sickler in dieser Statue den Hermes Logios, oder den Gott der Beredsamkeit, erkennen. Aus der vortreflichen Arbeit muthmaßt er, die Statue könne ein griechisches Werk sein, und dürfte, dem Style nach, etwa der Zeit der Seleuciden angehören. Die Inschrift auf dem einen Schenkel:

A. POBLICIVS. D. L. ANTIOC.

TI. BARBIVS. Q. PL. TIBER.

ist nach dem Guße, vielleicht in viel späterer Zeit, eingegraben. Meyer.

2) Diese Figur führte den Namen eines Ganymedes, und wahrscheinlich mit Unrecht. Die Arbeit an ihr ist

Stellung einer gleichfalls unbekleideten Statue von Marmor und in Lebensgröße, im Palaste Panfili, auf dem Plaze Navona, ähnlich ist. Es kan auch hier angeführet werden der Kopf einer Venus, etwas unter Lebensgröße, auf eine alte Brust von schönem orientalischen Alabaster gesezet, welches Stük der Erbprinz von Braunschweig von dem Herrn Cardinal Alexander Albani erhielt. 1)

§. 27. Von alten Werken von Erzt, die in Engeland sein köñten, ist mir nichts bekañt, ausser einem Brustbilde des Plato, welches der Duc Devonshire vor etwa dreissig Jahren aus Griechenland soll erhalten haben; 2) man saget, es sei völlig ähnlich dem wahren Bildnisse desselben mit dem alten Namen auf der Brust, welches zu Ende des vorigen Jahrhunderts aus Rom nach Spanien eingeschiffet worden, und im Schifbruche untergegangen ist. Diesem ist gleichfalls völlig ähnlich eine unerkañte Herma im Museo Capitolino, welche unter die unbekañten Bildnisse gezählet wird.

§. 28. Ich glaube hier mehr Nachricht, als andere Scribenten vor mir, von dem, was die Mechanik der alten Bildhauerei betrift, gegeben zu haben; es werden sich aber Liebhaber der Altertümer finden, die keine Gelegenheit noch Mittel gefunden

vortreflich, die Umrisse fließend, die Verhältnisse edel, und der idealische Kopf vorzüglich gefällig. Nach Levezow (de Juvenis adorantis signo ex ære antiquo) hat sie die Höhe von vier Fuß vier Zoll. Beide Arme, die an den Schultern abgebrochen waren, sind sehr geschikt und der Idee des Ganzen entsprechend wieder angefügt. Meyer.

1) In der dresdner Antikensamlung befindet sich ein sehr schäzbares weibliches Brustbild in Lebensgröße, dessen wohlerhaltener Kopf von Bronze die Julia Mammäa vorstellen soll. Meyer.

2) Mannigfaltige Arbeiten von Bronze in dem Museo des

haben, diese Werke zu betrachten und zu untersuchen, hingegen Münzen sehen können oder selbst besizen. Vielleicht glauben diese, daß auch von einer besondern Mechanik der alten Münzmeister etwas Besonderes zu erinnern sein möchte; und ich gestehe, daß ich auch diesen Theil der Kunst nicht gänzlich ohne Anmerkungen übergehen möchte; aber ich werde nichts Neues lehren können. Deñ die Münzen sind auch in Absicht der Art ihres Gepräges, das unter den Griechen verschieden ist, nach dem verschiedenen Alter der Kunst genau untersuchet, und weit sorgfältiger als die Marmor, weil jene in der ganzen Welt zerstreuet worden, und die Aufmerksamkeit derjenigen erweket haben, die ihre Liebe zum Altertum allein mit Münzen haben unterhalten können. Ich koñte aber ohne Tadel über diesen Theil der Kunst nicht hinweggehen, welchen ich widrigenfalls von den Münzliebhabern besorgen mußte: deñ jederman höret mit Vergnügen sprechen von dem, was er liebet, und sollte auch eben dasselbe mehr als einmal wiederholet werden. Ich will also, um in dem mechanischen Theile der Kunst hier keine Lüke zu lassen, wenigstens anzeigen, was Andere mit mir angemerket haben.

Herrn Middleton sind in den Antiquitates Middletonianæ abgebildet, doch ohne die Größe derselben anzuzeigen. Fea.

Ferner erwähnt Dallaway (Les Beaux-arts en Angleterre) den Kopf einer Bakchantin mit hohlen Augen, vortreflich gearbeitet, in der Sam̃lung des Herzogs von Buccleugh. Ein Brustbild des Homerus, und eine 2 Fuß 6 Zoll hohe Figur des Herkules sind im Museo Britannico; leztere gehörte sonst dem Herrn Charles Townley und ist in den siebziger Jahren des vergangenen Seculi zu Gebeleh, ungefähr an der Stelle des alten Byblos, in Syrien gefunden worden. Meyer.

§. 29. Ich habe bereits gedacht, daß viele der ältesten griechischen Münzen mit zween verschiedenen Stempeln gepräget worden, von welchen der eine hohl, der andere erhoben war. Es hat ferner Herr Barthelemy gemuthmaßet, daß man in den ältesten Zeiten die Münzen auf eine besondere Art unter dem Stempel befestiget, und daß die vertieften und vierekichten Felder auf der Rükseite einiger Münzen in keiner anderen Absicht gemachet worden. Überflüssig ist es zu erinnern, daß das Gepräge in den älteren Zeiten, auch in der Blüthe der Kunst, mehrentheils flach ist und sich mehr erhoben zeiget in folgenden und in der Kaiser Zeiten; dort zum Theil sehr fleissig, hier groß ausgeführet. [1]

§. 30. Es verdienen aber nicht allein die ächten, sondern auch die vor Alters verfälscheten Münzen unsere Aufmerksamkeit; und von diesen finden sich zwo Arten, von denen einige mit Silber, die anderen mit Golde beleget sind. [2] Die ersteren, welche von

1) Daß die Gepräge aus den älteren Zeiten, wie auch in der Blüthe der Kunst, sich mehrentheils flach zeigen, ist, wenn nicht irrig, doch keine allgemein geltende Regel. Spricht der Autor von Münzen der älteren Zeit mit flachem Gepräge, so hat er wohl an die von ihm oft angeführten von Pästum gedacht, wo Neptunus in der That nur wenig erhoben ist; aber er übersah die ohne Zweifel noch älteren athenienſischen Münzen, wo der Minervakopf auf der Vorderseite, wie die Eule auf der Kehrseite, sehr stark heraustreten. Viele Münzen aus der Zeit des Philippus und Alexander haben nicht nur keine flach erhobenen Bilder, sondern einige der leztern dürfte man Hohreliefs nennen. Meyer.

2) Unter den von Buonarroti erklärten Münzen (Osservaz. istor. sopra alc. medagl.) finden sich nicht wenige Kaisermünzen in rothem oder gelbem Metalle, welche versilbert oder vergoldet, oder auch zuerst versilbert und später vergoldet waren. Bei der großen Anzahl solcher

Kupfer und mit sehr dünnen silbernen Blechen gefüttert sind, trift man sonderlich unter den kaiserlichen Geprägen an. Die zwoten mit Golde beleget sind seltener; eine solche Münze mit dem Kopfe und mit dem Namen Alexanders des Großen, siehet man in dem Museo des Duca Caraffa Noja zu Neapel, an welcher der Betrug allein durch das geringere Gewicht erkañt wird: deñ es ist diese Münze ungemein wohl erhalten.

§. 31. Ich füge hier eine noch nicht bekañt gemachete Inschrift bei, die sich in der Villa Albani befindet, in welcher der Vergoldung der Münzen gedacht wird: 1)

D. M.
FECIT. MINDIA. HELPIS. C. IVLIO. THALLO.
MARITO. SVO. BENE. MERENTI. QVI. EGIT. (sic?)
OFFICINAS. PLVMBARIAS. TRASTIBERINA.

Münzen möchte man sie wohl nicht mit Sicherheit alle für verfälscht ausgeben können, weil der Betrug leicht zu entdeken war. Es läßt sich vermuthen, man habe dieses aus guten Gründen und vielleicht in der Münze selbst gethan, um sie ausgezeichneten Personen als Geschenk zu geben. Buonarroti (l. c. tav. 30. p. 373.) meint, Privatpersonen hätten sie wegen ihrer Schönheit zur leichteren Aufbewahrung vergolden lassen. Fea.

1) Ich habe diese Inschrift nach der im Giornale de' Letterati (t. 6. an. 1772) mitgetheilten wahren Lesart beigebracht. Es ist darin offenbar nicht die Rede von Vergoldung, sondern von einem C. Julius Thallus, welcher Herr oder Aufseher von zwei Werkstätten war, worin man Blei bearbeitete; die eine lag in der regione transtiberina, die andere in der Gegend Roms, welche Trigarium oder Trigaria (sc. septa) hieß, und nach Victor (de urb. Rom.) zur regio IX. gehörte. Überdies war jener C. Julius Thallus noch Aufseher über diejenigen, welche an den goldenen Münzen arbeiteten. Fea.

ET. TRIGARI. SVPERPOSITO. AVRI. MONETÆ.
NVMVLARIORVM. QVI. VIXIT. ANN. XXXIIIMVI.
ET. C. IVLIO. THALLO. FILIO DVLCISSIMO. QVI. VIXIT.
MESES. IIII. DIES. XI. ET. SIBI. POSTERISQVE. SVIS.

§. 32. Aus dem griechischen Buchstaben H, welcher auf dem Sokel eines Fauns, im Palaste Altieri,[1]) eingehauen ist, kañ man muthmaßen, daß Statuen, die an einem Orte beisammen standen, mit ihrer Zahl bezeichnet worden, so daß jene die achte gewesen sein wird.[2]) Mit eben diesem Buchstaben

1) Die Arbeit an ihm ist lobenswürdig und der Charakter glüklich ausgedrükt. Er hält eine Muschel, aus welcher ehemals Wasser floß, wie die noch vorhandene Röhre anzeigt. Das linke Bein und die Nasenspize sind modern. Meyer.

2) Der eingegrabenen Buchstaben an diesem Faun und an der Amazone des Sosikles im Museo Capitolino ist schon in einer Note zum 4 B. 2 K. 3 §. gedacht. Nur bemerken wir, daß Fea den Werth dieser Buchstaben auf eine andere Weise bestimt. Die Griechen zählten nämlich mit ihren Buchstaben entweder nach der Reihe, wie sie im Alphabet auf einander folgen, weñ sie nicht mehr als 24 Einzelheiten zu unterscheiden hatten. So hat Fea gezählt und dañ ist H = 7 und N = 13. Oder die Griechen theilten ihr Alphabet in drei Theile, wovon der erste bis I die Einer, und der zweite von I bis P die Zehner bezeichnet. So zählte Winckelmañ und dañ ist H = 8 wegen des eingerükten ϛ und N = 50. Welche von beiden Arten hier vorzuziehen sei, dürfte wohl niemand leicht mit haltbaren Gründen bestimmen können; doch möchten wir uns für die von Winckelmañ beobachtete Art erklären, theils weil sie die gewöhnlichere war, theils weil es wahrscheinlich ist, daß eine Menge von Statuen an einem Orte beisammen war, weñ man es für nöthig hielt, sie mit Zahlen zu bezeichnen, und in diesem Falle würde die erstere Art zu zählen nicht ausreichen. Aus diesem Grunde köñte man unter H, weñ es sich an alten Statuen und Denkmalen

war ein Brustbild, dessen in einer griechischen Inschrift gedacht wird, bezeichnet, und bedeutete also, daß dasselbe in einem Tempel des Serapis, wo es stand, unter anderen Brustbildern das achte war. Dieses hat der Übersezer gedachter Inschrift nicht bemerket und hat den Buchstaben H als überflüssig angesehen.[1] Ich glaube, daß auch das N an dem Stamme einer Amazone im Museo Capitolino eine Zahl, nämlich funfzig bedeute; nämlich daß diese Statue die sovielste an dem Orte gewesen, wo sie stand.

findet, hundert verstehen, da es als Anfangsbuchstabe des Worts HEKATON in den älteren Zeiten der griechischen Sprache für hundert gesezt ward, was freilich auf den besagten Faun als ein späteres Werk nicht anzuwenden ist. Meyer.

1) Falconier. Inscript. Athletic. p. 17.

Auch Gruter (Corp. Inscript. t. 1. p. 314. n. 2.) hat diese Inschrift mit derselben Übersezung zur Seite. Allein es fragt sich, ob der Buchstabe H in den Worten ΠΡΟΤΟΜΗ ΜΑΡΜΑΡΙΝΗ. Η. ΑΝΑΤΕΘΕΙΣΑ eine Zahl bedeuten, und nicht vielmehr das pronomen relativum sein soll, wie es auch in der lateinischen Übersezung verstanden ist. Freilich wäre das Griechische in diesen Worten eben nicht zu loben; allein die ganze Inschrift ist in einem schlechten modernen Style abgefaßt. Wir möchten der Erklärung Winckelmanns schon deßhalb nicht Beifall geben, weil es unwahrscheinlich ist, daß einem und demselben Manne, dem Embes, acht marmorne Brustbilder in einem Hause, der Wohnung der Päanisten, einer heiligen Verbrüderung (nicht im Tempel des Serapis) wären gesezt worden. Meyer.

Drittes Kapitel.

Von der Malerei der Alten.

---

§. 1. Nach Abhandlung desjenigen, was den mechanischen Theil der Bildhauerei betrift, folget die Abhandlung von der Malerei der Alten, von welcher wir zu unsern Zeiten mit mehr Keñtniß und Unterricht, als vorher geschehen koñte, urtheilen und sprechen können, nach viel hundert entdeketen Gemälden im Herculano sowohl als in anderen von dem Vesuvius verschütteten Städten. Bei dem allen müßen wir beständig ausser den schriftlichen Nachrichten von dem, was dem Augenscheine nach nicht anders als mittelmäßig hat sein können, auf das Schönste schließen, und uns glüklich schäzen, wie nach einem erlittenen Schifbruch, einzelne Bretter zusammenzulesen.

§. 2. Ich werde in diesem fünften Abschnitte, welcher fünf Abtheilungen hat, in der ersten von den vornehmsten entdeketen Gemälden einige Nachricht ertheilen; in der zweiten meine Muthmaßung beibringen, ob jene Gemälde griechischen oder römischen Malern zuzuschreiben seien; in der dritten Abtheilung wird von dem Colorit in Erklärung einiger Stellen alter Scribenten, die dasselbe berühren, gehandelt; die vierte Abtheilung ist eine Betrachtung des Charakters einiger alten Maler, und in der fünften Abtheilung wird die Malerei in Musaico berühret.

§. 3. In Rom sind weit mehr alte Gemälde entdeket worden, als bisher bekañt gemachet sind;

es haben sich aber viele derselben nicht erhalten, theils durch Vernachläßigung voriger Zeiten, theils sind sie von der Luft selbst verzehret, wie dieses mit einigen Stüken geschehen ist, bei deren Entdekung ich mich gegenwärtig befunden habe. Deñ die äussere Luft, weñ sie einen Zugang bekömt in einem verschütteten feuchten Gewölbe, welches viel hundert Jahre unzugänglich gewesen, ziehet nicht allein die Farben aus, sondern zermalmet auch die bemalete Tünchung der Mauern.

§. 4. Dieses Schiksal haben vermuthlich verschiedene Gemälde gehabt, deren mit Farben ausgeführete Zeichnungen in der vaticanischen Bibliothek, in dem Museo des Herrn Cardinals Alexander Albani und auch anderwärts aufbehalten sind. Diejenigen, die sich gezeichnet in der Vaticana befinden, waren größtentheils in den Bädern des Titus, und sind von Sante Bartoli und von dessen Sohne Franz Bartoli gezeichnet, vermuthlich nicht unmittelbar von ihnen selbst an dem Orte, wo die Gemälde standen, sondern, wie es scheinet, nach älteren Zeichnungen, die zu Raphaels Zeiten von jenen genommen worden sind.[1] Von diesen Ge-

1) Raphael koñte durch die zu seiner Zeit geschehene Entdekung der verschütteten Säle in den Bädern des Titus auf den Gedanken kommen, die Logen im Vatican auf ähnliche Weise mit Arabesken, oder, wie man sonst zu sagen pflegte, mit Groteskken zu verzieren. Deñ nicht von den geschichtlichen Darstellungen, sondern nur von dem Laubwerke, Schnörkeln und den diesen Ornamenten eingeflochtenen Figuren darf vernünftiger Weise die Rede sein, weñ die Malereien in den Logen des Vaticans für Nachahmungen der antiken Gemälde in den Bädern des Titus angegeben werden. Aber zum Behuf eines klaren Urtheils in dieser Sache ist zu erwägen: 1. Daß die Logen viel reicher verziert sind, als die Säle in den Bädern des

mälden habe ich vier Stüke in meinen alten Denkmalen genau bekañt gemachet. Das erste aus besageten Bädern bestehet aus vier Figuren, und stellet die musikalische Pallas vor mit zwo Flöten in der Hand, welche sie scheinet wegwerfen zu wollen, da ihr eine Nymphe des Flusses, in welchem die Göttin beim Spielen sich bespiegelt, anzeiget, daß das Blasen der Flöte ihr Gesicht verunstelle.[1]) Das zweite Gemälde von zwo Figuren bildet die Pallas, die durch ein Diadema, welches sie dem Paris vorhält, ihm die Herschaft von Asien anbietet, weñ er ihr den Preis der Schönheit zuerkennen würde.[2]) Das dritte Gemälde von vier Figuren zeiget die Helena, auf deren Stuhl sich von hinten eine weibliche Figur lehnet, die eine von ihren Mägden, und vielleicht Astyanassa, die bekañteste unter denselben, zu sein scheinet. Paris

Titus. 2. Daß jene durch Giovanni da Udine nach Raphaels Angabe und unter dessen Aufsicht gemalten Zieraten bei weitem sorgfältiger und schöner ausgeführt sind als ihre angeblichen Vorbilder. 3. Daß die allervorzüglichsten Stüke in den Ornamenten der vaticanischen Logen, z. B. die bewunderten Parcen, unstreitig von Raphael selbst erfunden sind. Amoretti hat also vollkommen Recht zu sagen, es sei unwürdig, den Verdacht zu hegen, als wären durch Raphaels Betrieb die bemalten Säle in den Bädern des Titus wieder verschüttet worden. Dieser große Künstler hätte zur Vermehrung seines Ruhms, weñ er dessen benöthigt gewesen, die gedachten Säle vielmehr aufgedekt lassen müßen, damit alle Welt sehe, mit welcher Weisheit und Wahl, mit welchem feinen Geschmak er von den antiken Ornamenten Gebrauch gemacht und am angemessenen Orte aus dem Schaze seines eigenen Vermögens geschöpft. Meyer nach Amoretti.

1) [1 Th. 5 K. 2 §. 18 Num.]

2) [2 Th. 2 K. 2 §. 113 Num.]

stehet gegenüber, und hat einen Pfeil der Liebe, die in der Mitte von ihnen ist, gefasset, indem Helena nach dem Bogen greifet.[1]) Das vierte Gemälde von fünf Figuren ist Telemach in Begleitung des Pisistratus, in dem Hause des Menelaus, wo Helena dem Sohne des Ulysses, um dessen niedergeschlagenes Gemüth aufzumuntern, in einem Krater, welches eine tiefe Schale ist, die Nepenthe reichet.[2]) Von eben diesen in Zeichnungen aufbehaltenen Gemälden hoffe ich künftig unter andern Denkmalen alter Kunst einige von schwer zu erklärendem Inhalte bekañt zu machen.[3])

§. 5. Die wirklich in Rom aufbehaltenen alten Gemälde sind die sogenañte Venus nebst der Roma im Palaste Barberini; ferner die sogenañte aldobrandinische Hochzeit, imgleichen der vermeinete Marcus Coriolanus, nebst dem Ödipus, in der Villa Altieri, ausser sieben Stüken alter Gemälde in der Galerie des Collegii Romani, und zwo Gemälden in der Villa Albani.

§. 6. Die Figuren der zwei ersten Gemälde sind in Lebensgröße: die Roma sizet, und die Venus lieget; an dieser aber wurde, nebst dem Amorino und anderen Nebenwerken, verschiedenes von Carlo Maratta ergänzet. Es wurde diese Figur gefunden, da man den Grund zu dem Palaste Barberini grub, und man glaubet, daß die Roma ebendaselbst gefunden worden. Bei der Copie dieses Gemäldes, welche Kaiser Ferdinand III. machen ließ, fand sich eine schriftliche Nachricht, daß es im Jahre 1656, nahe an dem Battisterio Con-

1) [Numero 114.]

2) [Numero 160.]

3) Vermuthlich sollte dieses im dritten Bande der Denkmale geschehen. Meyer.

stantini entdeket worden;[1]) und aus diesem G
de hält man es für eine Arbeit aus dieser Ze
In einem ungedrukten Briefe des Commendator
Pozzo an Nikolaus Heinsius ersehe ich,
dieses Gemälde ein Jahr vorher, nämlich 1
den siebenten April, gefunden worden; es wird
nicht gemeldet, an welchem Orte. La Chausse
dasselbe beschrieben. [3]) Ein anderes Gemälde,
triumphirende Rom genañt, welches aus v
Figuren bestand, und in eben dem Palaste war
nicht mehr vorhanden.[4]) Das sogenañte Nymph
an eben dem Orte hat der Moder vertilget, un
muthmaße, daß es jenem ebenfalls also ergangen s

§. 7. Das dritte der angezeigeten Gemä
die sogenañte aldobrandinische Hochzeit
stehet aus Figuren von etwas mehr als zween F
hoch und wurde nicht weit von S. Maria M
giore, in der Gegend, wo ehemals des Mäce
Gärten waren, entdeket.[6]) Es ist hier, wie i

1) Lambec. Comment. de aug. Bibl. Cæs. Vindob. l. 3. addit. 16. p. 376.

2) Nämlich aus dem vierten Jahrhunderte. Meyer.

3) Mus. Rom. sect. 5. p. 119. edit. 1690. Die Abbildu S. 32, und bei Lens: Le costume, pl. 32. fig. 106. Über die Venus vergleiche man die Noten zum 1 K. 2 §. und 5 B. 6 K. 8 §. Der Roma g der Autor im Versuche einer Allegorie §. und die daselbst beigebrachte Anmerkung gibt einige richt von der gegenwärtigen Beschaffenheit des B Im Almanach aus Rom von Sickler und R hart, für das Jahr 1810, findet sich als Titelkupfe colorirte Abbildung, welche Gestalt und Farbe Ganzen ziemlich richtig vorstellt. Meyer.

4) Spon. Réch. d'antiq. p. 165. Montfauc. Antiq. t. 1. part. 2. pl. 193. n. 2.

5) Holsten. Comment. in vet. pict. Nymph. refer.

6) Zuccaro, Idea d' Pittori, l. 2. p. 37.

meinen Denkmalen des Altertums glaube erwiesen zu haben,[1] die Vermählung des Peleus mit der Thetis vorgestellet, bei welcher drei Göttinen der Jahrszeiten, oder drei Musen, das Brautlied singen und spielen;[2] und, um mich nicht zu wiederholen, kañ man nachsehen, was ich in dem Versuche einer Allegorie über dieses Gemälde angemerket habe.[3])

§. 8. Das vierte Gemälde, der vermeinete Coriolanus ist nicht unsichtbar geworden, wie Du Bos vorgibt,[4] sondern man siehet es noch izo in dem Gewölbe eines Saals der Bäder des Titus, wo ehemals der Laokoon in einer großen Nische stand, welche izo bis an ihren Bogen verschüttet ist.[5] Das fünfte, der Ödipus, ist vielleicht das

1) [1 Th. 19 K.]

2) In Rüksicht dieses Denkmals, eines der bedeutendsten Überreste antiker Malerei, verweisen wir auf Böttigers Abhandlung: Die aldobrandinische Hochzeit. Doch wird es nicht überflüssig sein, auch hier anzumerken, daß der Autor ohne hinreichende Gründe den in diesem Gemälde vorgestellten Gegenstand aus der alten Fabel ableiten und in den Figuren Götter und Heroen erkennen will, wo wir mit andern Altertumsforschern blos Menschen vermuthen. Auch Zoega ist unserer Meinung. (Bassirilievi, p. 250.) Meyer.

[Es ist bei Zoega und Andern ein sichtbares Bestreben, alte Denkmale ihres Heiligenscheins zu berauben, weñ es immer geschehen kañ; allein viele profanirte sind wieder geweiht.]

3) [§. 72.]

4) Réflex. sur la poés. sect. 37. t. 1. p. 378.

5) La Chausse (Pict. antiquæ, t. 1.) gibt davon keine genaue Abbildung. Man vergleiche, was der Autor hierüber gegen das Ende der Vorrede zu seinen Denkmalen sagt. Fea.

Aus des Autors Worten ließe sich vermuthen, dieses Gemälde befinde sich in eben dem Zimmer, wo die Gru-

schlechteste von allen diesen angeführeten Gemälden, wenigstens in dem Zustande zu betrachten, worin es sich befindet; und ist nur zu bemerken wegen eines besondern und vielleicht von keinem neuern Scribenten bemerketen Umstandes, daher derselbe auch dem Bellori nicht bekant gewesen, welcher dieses in seiner Zeichnung übergangen hat.[1] Man erkennet nämlich annoch in dem oberen Stüke dieses Gemäldes und wie in der Ferne, wo dasselbe am meisten gelitten hat, einen Esel und dessen Treiber, der mit einem Steken das Thier treibet, dieses wird der Esel sein, auf welchen Ödipus den Sphinx, welcher sich von dem Gebirge herabgestürzet hatte, auflud, und denselben also nach Theben brachte. Er ist aber, da dieses Stük übermalet worden, unkentlich gewesen.

§. 9. Was zum sechsten die sieben Gemälde bei den Jesuiten betrift,[2] so sind dieselben in diesem

pe des Laokoon soll gefunden sein. Dieses ist aber ein benachbarter größerer und reicher decorirter Saal.

Sämtliche in den Bädern des Titus, oder eigentlich in den Ruinen seines bei den Bädern gelegenen Palastes, noch übrigen Malereien hat der römische Kunsthändler Ludovico Mirri in Kupfer stechen lassen. Sie machen einen starken Band in großem Folioformat aus, und man hat davon einen kleinen aber sauberen französischen Nachstich. Meyer.

1) Bellori, Pict. vet. in sepulcro Nason. tab. 19.

2) In diesem Museo sind mehr als siebenzig Gemälde, welche für antik gelten. Ob sie alle, oder größtentheils wirklich alt sind, oder moderne Arbeiten, würde zu weitläufig sein hier zu untersuchen. Für moderne Arbeiten werden sie von Vielen gehalten, und unter andern vom Abate Amaduzzi in seiner Beschreibung von den Gemälden der *δαπιφεροι*. Das von Montfaucon (Diar. Ital. c. 16. p. 233.) und von Galeotti (Gemmæ antiq. litterar. part. 2. tab. 6. fig. 5.) erwähnte Ge-

Jahrhunderte aus einem Gewölbe an dem Fuße des palatinischen Berges, auf der Seite des Circus Maximus, abgenommen worden. Die besten Stüke unter denselben sind ein Satyr, welcher aus einem Horne trinkt, zween Palme hoch, und eine kleine Landschaft mit Figuren, einen Palm groß, welche viele Landschaften des herculanischen Musei übertrift. Ebendaselbst und zugleich mit jenen ist das eine von den zwei gemeldeten Gemälden in der Villa Albani entdeket, und der Abt Franchini, damaliger großherzoglich toscanischer Minister in Rom, wählte sich dasselbe unter den andern sieben Stüken aus; von demselben erhielt es der Cardinal Passionei und nach dessen Tode wurde es an den Ort gesezet, wo es izo stehet. Man siehet dieses Stük als eine Zugabe der alten Gemälde, die Bartoli bekannt gemachet hat, von Morghen in Kupfer gestochen; da ich aber glaubete, eine wahrscheinliche Erklärung von den Figuren desselben zu geben, ist eine richtigere Zeichnung davon in meinen Denkmalen des Altertums beigebracht. [1]) In der Mitte stehet auf einer Base eine kleine unbekleidete männliche Figur, welche mit dem erhobenen linken Arm einen Schild hält, und in der rechten einen kurzen Streitkolben mit vielen Spizen umher besezet, von eben der Art, wie solche vor Alters auch in Deutschland im Gebrauche waren. Auf dem Boden neben der Base stehet auf einer Seite ein kleiner Altar, und auf der andern eine große Kohlpfanne, und von beiden steiget ein Rauch in die Höhe. Auf

mälde, welches einen Architekten in grüner Kleidung mit der Bleiwage und andern Instrumenten in der Hand vorstellt, ward in einem Grabmale an der appischen Straße gefunden, und ist jezo nicht mehr vorhanden. Fea.

1) [Numero 177.]

beiden Seiten stehet eine weibliche bekleidete Figur mit einem Diadema auf dem Haupte, von welchen die eine Weihrauch auf den Altar streuet, und die andere scheinet mit der rechten Hand eben dieses über die angezündeten Kohlen zu thun, indem sie in der linken Hand eine Schüssel mit Früchten hält, die Feigen ähnlich sehen. Ich habe geglaubet in diesem Gemälde ein Opfer abgebildet zu sehen, welches Livia und Octavia, Gemahlin und Schwester des Augustus dem Mars bringen, wie die römischen Weiber, mit Ausschließung der Männer, den ersten März an dem Feste, welches daher matronalia genennet wurde, zu thun pflegeten: [1]) denn Horatius redet von einem Opfer, welches gedachte beide Frauen nach der glüklichen Rükkunft des Augustus aus Spanien, an welche Gottheit wird nicht angezeiget, darbrachten. [2])

§. 10. Ein anderes Gemälde in der Villa Albani, welches vor etwa drei Jahren in einem Zimmer eines alten Pagi, fünf Miglien von Rom, an der appischen Straße gelegen, entdeket worden, ist an anderthalb Palme lang, und halb so breit, und stellet eine Landschaft mit Gebäuden, Thieren und Figuren vor, die mit einer großen Freiheit, in einem lieblichen Tone des Colorits, und zugleich mit wahrem Verständnisse der Entfernung im hinte-

1) Ovid. Fastor. l. 3. v. 170.

Die Matronalien wurden zum Andenken jener schönen That gefeiert, wo die geraubten Sabinerinen sich mit ihren Säuglingen in den Armen zwischen die Heere der Römer und Sabiner warfen, und ihre über den Raub noch erzürnten Väter und Verwandten mit ihren Männern aussöhnten. (Conf. Plauti Mil. 3. 1. 96.) Meyer.

2) L. 3. od. 14. v. 5.

ten Grunde ausgeführet sind. [1]) Das vornehmste Gebäude ist ein Thor von einem einzigen Bogen, in welchem der obere Balken eines Fallgatters an Ketten über eine Rolle zum Aufziehen und Herunterlassen hänget: über dem Bogen ist ein Wachzimmer. Dieses Thor führet zu einer Brüke über einen Fluß, auf welcher Ochsen hinüber getrieben werden; der Fluß ergießet sich in das Meer. Auf dem Ufer stehet ein Baum, mit einer auf den Zweigen desselben gebaueten kleinen Laube, und an andern Zweigen hängen Bänder, die als eine Art Gelübde an Bäume gebunden wurden; [2]) so gelobete Tydeus, der Vater des Diomedes, beim Statius, der Pallas zu Ehren purpurfarbene Bänder mit einem weissen Rande an einen Baum zu hängen, [3]) und Xerxes zierete einen Baum mit kostbarem Geschmeide. [4]) Unter dem Baume stehet man Grabmäler, die auch unter Bäumen pflegeten errichtet zu werden; [5]) und es wuchsen zuweilen unter und aus denselben Pflanzen hervor: [6]) eine Person, die sich auf einem dieser Gräber ausruhet, deutet hier auf eine Landstraße, längst welcher die Römer ihre Gräber baueten. [7])

1) [In den Denkmalen Numero 208.]

2) Philostr. Icon. l. 2. n. 34. p. 859. Prudent. contra Symm. l. 2. v. 1009.

3) Theb. l. 2. v. 738. l. 12. v. 492. Sylv. l. 4. carm. 4. v. 92.

4) Ælian. var. hist. l. 2. c. 14.

5) Propertius (l. 2. eleg. 10. v. 33 — 34.) wünscht, auf seinem kleinen Leichenhügel möge ein Lorbeer blühen und mit seinem Schatten das Grab bedeken. Fea.

6) Horat. epod. 5. v. 17. Plin. l. 16. c. 44. sect. 88.

7) Unter den erhaltenen landschaftlichen Darstellungen der Alten ist die aus der Villa Albani eine der gelungensten. Meyer.

§. 11. Ich übergehe, verschiedener kleiner Stüke alter Gemälde Meldung zu thun, die in der Villa Farnese in den Trümmern des Palastes der Kaiser entdeket und nach Parma gebracht wurden; deñ es sind dieselben durch den Moder vertilget. Es wurden diese Stüke, da sie in der Villa des Hauses Farnese auf dem Palatino zu Rom mit der Bekleidung der Mauer, auf welche sie gemalet sind, abgenommen worden, nach Parma und von da nach Neapel geführet, wo dieselben, wie die anderen Schäze der parmesanischen farnesischen Galerie über zwanzig Jahre in ihre Kästen verschlossen in feuchten Gewölbern standen, und da man endlich jene hervorzog, war von den Gemälden kaum die Spur geblieben; und in diesem Zustande hat man diese verschwundene Bilder in der königlichen Galerie zu Capo di Monte in Neapel aufgestellet. Unterdessen waren sie sehr mittelmäßig, und der Verlust ist nicht sehr groß. Eine gemalete Karyatide mit dem Gebälke, welches sie trägt, die auch in besageten Trümmern gefunden worden, hat sich erhalten, und stehet zu Portici unter den herculanischen Gemälden.[1]) Diese Gemälde sind theils im Jahre 1722 in der Villa Farnese gefunden worden, theils standen sie an den Wänden eines großen Saals von vierzig Palmen in der Länge, welcher 1724 entdeket wurde. Die Wände in demselben waren durch ein gemaletes Werk von Architektur in verschiedene Felder getheilet:

1) In der wiener Ausgabe, S. 565, folgt hier: „Ein „anderes von diesen palatinischen Gemälden, welches die „Helena vorstellet, wie sie aus dem Schiffe steiget, „und sich auf den Paris lehnet, ist in Turnbulls „Werke von der alten Malerei in Kupfer gesto„chen." Wir haben die alte Lesart aus der ersten Ausgabe vorgezogen, weil sie das Gemälde genauer beschreibt. Meyer.

in einem derselben steiget eine weibliche Figur, die Helena, aus einem Schiffe und wird geführet von einer jungen männlichen Figur, dem Paris, der ausser dem Mantel, welcher hinten von der Schulter hänget, unbekleidet ist. Dieses Stük ist in Turnbulls Werke von der alten Malerei in Kupfer gestochen.

§. 12. Die Gemälde in dem Grabmale des Cestius sind verschwunden, und die Feuchtigkeit hat dieselben verzehret, und von denen in dem ovidischen Grabmale (welches auf der Via Flaminia anderthalb Meilen von Rom entfernt war) ist von verschiedenen Stüken nur der Ödipus nebst dem Sphinx übrig, welches Stük in der Wand eines Saals der Villa Altieri eingesezet ist. Bellori redet noch von zwei andern Stüken in dieser Villa, welche izo aber nicht mehr vorhanden sind: der Vulcanus nebst der Venus, auf der andern Seite jenes Gemäldes, ist eine neue Arbeit. 1)

1) Zu Belloris Zeiten befanden sich noch drei Stüke daselbst; [ausser dem Ödipus] nämlich noch die Tigerjagd mit den Spiegeln und ein Pferd, welche Altieri alle drei aus dem nasonischen Grabmale hatte wegnehmen und in seine Villa bringen lassen. Lessing.

Die lezten zwei waren also zu Winckelmañs Zeiten schon verschwunden. (Conf. Bellori, Descript. Sepulcri Nasonum ap. Græv. 1039.) Meyer.

Gelitten haben zwar die Gemälde in der Pyramide des Cestius (Bellor. Sepulcr. fig. 66.) sehr; doch kañ man nicht sagen, daß sie verschwunden seien, deñ einige Spuren derselben sind immer noch sichtbar. In Rom werden colorirte Blätter nach diesen Malereien verkauft, deren Treue aber in Hinsicht der Farben wohl etwas verdächtig sein dürfte; auch fehlt es nicht an Abbildungen, die in Kupfer gestochen sind. Falconieri hat solche gegeben und sie in einer langen Abhandlung er-

§. 13. Im sechzehenten Jahrhunderte waren noch Gemälde in den Trümmern der Bäder des Diocle-

klärt, welche in des Nardini Roma antica als Nachtrag eingerükt ist.

Von den zu Anfange des vorigen Jahrhunderts in Rom gefundenen Gemälden kaufte der Engländer Middleton eines und machte es in seinen Antiquitates Middletonianæ bekañt; ein anderes kaufte wieder ein Engländer, Doctor Mead, wovon Dygby einen Kupferstich zu seiner Ausgabe des Horatius, London 1749, machen ließ; auch Du Bos redet davon. (Réflex. sur la poés. t. 1. sect. 37. p. 378.) Der Cardinal Rohan brachte ein anderes nach Frankreich, welches er nachher dem Herzoge von Orleans schenkte; es ward 1722 in Rom auf dem esquilinischen Berg gefunden. Eine Abbildung und Beschreibung desselben gab Moreau de Mautour. (Académ. des Inscript. t. 5. hist. p. 297.) Von andern Gemälden, welche 1702 in den Trümmern des alten Capua gefunden wurden, wie von denen, welche man 1709 in einer Villa zwischen Neapel und dem Vesuv entdekte, redet Du Bos. (L. c. p. 380.) Besonders verdienen genañt zu werden die vor einigen Jahren zu Rom auf dem esquilinischen und cölischen Berge entdekten Gemälde. Die ersteren, dreizehn an der Zahl, fand man 1777 in der Villa Negroni; sie sind alle in gutem Style gemalt und enthalten geschichtliche Gegenstände und Embleme der Venus, des Adonis, des Bakchus und der Ariadne, nebst sehr schönen Zieraten. Sie wurden einem Engländer verkauft, und werden vielleicht nach einiger Zeit gelitten haben. Unterdessen wurden sie abgezeichnet; drei solcher Zeichnungen kamen in den Besiz des Cavaliere Giuseppe Nicola d' Azara, welche Mengs mit grosser Sorgfalt verfertigt und niedlich ausgemalt hatte; dieser Künstler war auch gesonnen von den übrigen Gemälden ähnliche kleine Copien zu nehmen, weñ er länger am Leben geblieben wäre; bis 1783 sind neun dieser antiken Bilder in Kupfer gestochen. Bianconi glaubte, der Ort, wo sie entdekt worden, köñte ein Lusthaus für Lucilia, Gemahlin des Lucius Verus, und Tochter

tianus zu sehen. Ein Stük eines alten Gemäldes im Palaste Farnese, welches Du Bos angibt,

des M. Aurelius und der Faustina, gewesen sein; er schloß dieses aus einer Münze des Königs von Frankreich (Vaillant, Numism. t. 3. p. 145.), auf deren Kehrseite man ungefähr denselben Gegenstand vorgestellt findet, welcher auf einem der drei von Mengs copirten Gemälde erscheint; nämlich einen Altar mit mehreren Amorinen, an dessen Fuße ein Jüngling knieet; neben ihm steht eine weibliche Figur in der Stola, welche mit der Rechten einen Baum schüttelt, von welchem rükling ein kleiner Amor herunterfällt; auf der rechten Seite dieser Münze sieht man den Kopf der Lucilla mit einer Inschrift. Eine ähnliche Münze besizt der Prälat Gaetani. [Die Abbildung bei Fea t. 2. p. 427.]

Die auf dem cölischen Berge nahe beim Hospital zu S. Giovanni in Laterano 1780 entdekten Gemälde, sieben an der Zahl, sind auch von einem sehr guten Pinsel; aber nur zwei ganze nebst der Hälfte eines dritten wurden erhalten und sind jezo im Besize des Cardinals Pallota. Sie stellten sieben schöne weibliche Figuren vor in Lebensgröße, bekleidet mit Gewändern von schillernder Farbe, ganz einander ähnlich, wie man dergleichen sonst noch nirgends gesehen, weit und bis unter die Waden gehend. Sie hatten blonde Haare, einige kurz, andere lang und bis auf die Schultern reichend; alle aber mit einem Bande gebunden nach Art eines Diadems; ihre Füße waren mit zierlichen Sandalen bekleidet. Sechs im Gehen vorgestellt, trugen jede eine Schüssel mit theils gekochten, theils rohen Speisen; die siebente, deren Kleid sich durch Zieraten einigermaßen unterschied, schien still zu stehen in der Gebärde, als wollte sie den mit der Rechten bis neben das Haupt gehobenen Becher reichen, und zur Seite hatte sie zwei Gefäße. In Kupfer gestochen und bekant gemacht sind diese Gemälde 1783 von Cassini, und erklärt von Amaduzzi und Giovenazzi auf verschiedene Weise.

Endlich bemerke man noch einen Irrtum Montfaucons, welcher (Diar. italic. c. 16. p. 233.) gewisse Gemälde im Mausolea des Augustus im Campo Mar-

ist in Rom ganz und gar unbekañt. 1) Ein Gemälde, welches ich will in Kupfer vorstellen lassen, und welches aus den mit Farben ausgeführeten Zeichnungen alter Gemälde, die sich in dem Museo des Herrn Cardinals Alexander Albani befinden, genommen ist, war vermuthlich in den Bädern des Titus, und wird künftig von mir erkläret werden. 2)

§. 14. In Rom selbst ist, nach gemeldeten Entdekungen in der Villa Farnese, von alten Gemälden nichts Besonderes zum Vorschein gekommen. Im Frühlinge 1760, da man in der Villa Albani, zu einem gewölbeten Abfluß des Wassers den Grund grub, fanden sich in der Erde verschiedene Stüke abgerissener oder abgefallener Bekleidung der Mauern, vermuthlich von einem alten Grabmale, auf welchen theils Zieraten, theils Figuren auf trokenem Kalke gemalet waren. Auf den zwo besten Stüken ist auf rothem Grunde ein Amorino zu sehen, mit einem fliegenden bläulichen Gewande, welcher auf einem grünen Meerthiere reitet. Auf dem anderen Stüke hat sich ein schöner Leib einer kleinen weiblichen sizenden Figur, nebst der rechten Hand, erhalten, an welcher der sogenañte Goldfinger einen Ring hat.

zo für antik ausgab, da sie doch modern sind, wie schon Ficoroni in seinen Bemerkungen über jenes Diarium berichtigt hat. Fea.

1) Réflex. sur la poés. t. 1. p. 351. Fea.

Bellori gedenkt dieses Gemäldes gleichfalls (Introduct. ad Picturas antiq. Nason.): In Palatio Farnesiano Romæ cernitur elegantissima pictura ex Villa Adriani eo translata, quæ encarpis adornata est, exhibens larvam et duos pueros, nec non dimidiam Nympham, et dimidium equum ex umbra frondium arborumque prodeuntes, quas figuras Vitruvius vocat *monstra* et *dimidiata sigilla,* et Itali *grottesche.* Lessing.

2) Im dritten Bande der Denkmale. Meyer.

Über diesen Arm und über den Unterleib ist ein röthliches Gewand geworfen. Diese beiden Stüke besizet der Verfasser. 1)

1) Im siebzehnten Jahrhunderte fand man beim Grundgraben des weitläufigen Palastes Rospigliosi auf dem Monte Cavallo zu Rom nebst andern Altertümern viele kleine Gemälde, welche noch jezo in dem genañten Palaste aufbewahrt werden; die meisten derselben, auf weissen Grund gemalt, stellen kleine Genien oder Amorinen vor, welche Früchte pflüken, und weibliche anmuthige Figuren, einige schwebend, andere auf Zweigen sizend. Auch gibt es ein paar Stüke mit mehrern Figuren. Das gröste von allen, wiewohl nicht das beste, enthält Pygmäen, die beschäftigt sind, einen wilden Ochsen zu jagen, aber auch auf verschiedene komische Weise ihre Furcht vor dem Thiere äussern. An diesen sämtlichen Gemälden ist der Geschmak höher als die Ausführung zu schäzen; auch zeigt der Augenschein, daß es blos Verzierungen auf Wände gemalt waren.

Von den zum vorigen Paragraph nach Fea genañten antiken Gemälden sind uns nur einige im Originale bekañt geworden. Das vom Cardinal Rohan nach Frankreich gebrachte scheint von keinem bedeutenden Kunstwerthe, vielleicht auch verdorben und aufgemalt zu sein. Hingegen mögen diejenigen antiken, welche 1777 bei den Nachgrabungen in der Villa Negroni zum Vorschein kamen, und nach England verkauft worden, zu den vorzüglichsten gehören. Es waren geschmakvolle decorirte Wände, und sie flößten dem damals noch lebenden Mengs ein solches Interresse ein, daß er sich selbst die Mühe nahm, drei solcher Bilder mit der sie umgebenden Verzierung, verkleinert, in Miniaturfarben nachzuzeichnen. Diese in Wahrheit vortreflichen Abbildungen sahen wir bei Giuseppe Nicola d'Azara, welcher sie von Mengs zum Geschenk erhalten. Überhaupt wurden in den Nachgrabungen der genañten Villa Negroni dreizehn Gemälde entdekt, von welchen die meisten, wo nicht gar alle, in Kupfer gestochen sind. Zwar sind uns von diesen Kupferstichen nicht mehr als sechs große Blätter bekañt, nämlich die drei erwähnten von Mengs gezeich-

§. 15. Endlich, da wenig Hofnung übrig war, in und bei Rom Werke der alten Malerei zu finden, that sich die merkwürdige Entdekung der von dem Vesuvius verschütteten Städte auf, aus welchen tausend und einige hundert Stüke bemaleter Bekleidung der Mauern hervorgezogen und in dem herculanischen Museo aufgestellet worden sind. Einige derselben sind in den zertrümmerten Gebäuden vom Herculano selbst entdeket; andere sind aus den Wohnungen der Stadt Stabiä abgenommen, und die lezten sind die Gemälde von Pompeji; deñ man hat am spätesten angefangen, diese Stadt auszugraben. 1)

§. 16. Die vier größten herculanischen Gemälde standen auf der Mauer hohler Nischen eines runden mäßig großen Tempels, vermuthlich des Herkules,

neten, und drei andere von seinem Schwager Maron; alle von Campanella gestochen. Aber Fea in seiner Ausgabe der Opere di Antonio Raffaello Mengs, p. 32. neñt acht und in der obigen Anmerkung sogar neun, als wirklich erschienen. Einige Unterschriften unter diesen Kupferstichen melden, daß diese antiken Malereien in den Ruinen der Privatwohnung des Antoninus Pius entdekt worden; ob aber dieses durch haltbare Gründe darzuthun, wagen wir nicht zu entscheiden. Beiläufig bemerken wir hier, daß sich auch in der Villa des Hadrianus unter Tivoli einige antike Malereien an den zum Theil eingestürzten Gewölben schöner Säle ziemlich frisch erhalten haben. Meyer.

1) Die vorzüglichsten der antiken Malereien im herculanischen Museo sind, wie bekañt, in fünf Bänden unter dem Titel: Le Pitture antiche d'Ercolano e contorni incise, con qualche spiegazione, zum Theil recht gut in Kupfer gestochen und mit gelehrten Erklärungen begleitet. Sie machen einen Theil des überhaupt aus 8 Bänden und einem Bande Katalogus bestehenden herculanischen Musei, oder Le Antichità di Ercolano aus, welches Werk fast auf keiner bedeutenden Bibliothek fehlet. Meyer.

und sind: Thesus nach Erlegung des Minotaurs, die Geburt des Telephus, Chiron und Achilles, und Pan und Olympus. Theseus gibt nicht den Begrif von der Schönheit dieses jungen Helden, welcher unerkañt zu Athen bei seiner Ankunft für eine Jungfrau gehalten wurde. 1) Ich wünschete ihn zu sehen mit langen fliegenden Haaren, so wie Theseus sowohl als Jason, da dieser in Athen zum erstenmal ankam, trugen. Theseus sollte dem Jason, welchen Pindarus malet, ähnlich sehen, über dessen Schönheit das ganze Volk erstaunete, und glaubete, Apollo, Bakchus, oder Mars wäre ihnen erschienen. 2) Im Thelephus siehet Herkules keinem griechischen Alcides ähnlich, und die übrigen Köpfe haben gemeine Bildungen. Achilles stehet ruhig und gelassen, aber sein Gesicht gibt viel zu denken: es ist in den Zügen desselben eine viel versprechende Ankündigung des künftigen Helden und man lieset in den Augen, welche mit grosser Aufmerksamkeit auf den Chiron gerichtet sind,

1) Pausan. l. 1. c. 19.

Das Gemälde vom Theseus (Pitture antiche d'Ercolano, t. 5. tav. 5.) zeigt im Entwurf einen grossen Stil, und enthält herliche Motive; auch ist die Hauptgrupe gut angeordnet. Noch eleganter von Seite der Anordnung erscheint die Grupe des Chiron und Achilles (tav. 8.) und übertrift den Theseus. Die Geburt des Telephus (tav. 6.) steht beiden nach. Das Gemälde des Pan und Olympus (tav. 9.), wo die Ausleger in den beiden Figuren den Marsyas und Olympus erkennen, ist am meisten beschädigt. Von dem ersten und dritten der genañten Gemälde läßt sich nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermuthen, sie seien Nachahmungen von Werken berühmter Meister. Vielleicht ist Achilles auch selbst von einem andern und bessern Künstler gemalt als die drei übrigen. Meyer.

2) Pyth. V. v. 140.

eine vorauseilende Lehrbegierde, um den Lauf seiner jugendlichen Unterrichtung zu endigen, und sein ihm kurz gesezetes Ziel der Jahre mit großen Thaten merkwürdig zu machen. In der Stirne erscheinet eine edle Schaam, und ein Vorwurf der Unfähigkeit, da ihm sein Lehrer das Plektrum zum Saitenschlagen aus der Hand genommen, und ihn verbessern will, wo er gefehlet. Er ist schön nach dem Sinne des Aristoteles;[1] die Süßigkeit und der Reiz der Jugend sind mit Stolz und Empfindlichkeit vermischet. In dem Kupfer dieses Gemäldes scheinet Achilles wenig zu denken und siehet in die weite Welt hinein, da er die Augen auf den Chiron gerichtet haben sollte.

§. 17. Es wäre zu wünschen, daß vier Zeichnungen daselbst auf Marmor, unter welchen die eine mit dem Namen des Malers und der Figuren, die sie vorstellen, bezeichnet ist, von der Hand eines großen Meisters wären: der Künstler heisset Alexander, und war von Athen.[2]) Es scheinet, daß die

1) Aristot. rhet. l. 2. c. 5. [n. 9.]

2) Diese Zeichnungen bestehen aus bloßen Umrissen und fast unmerklicher Andeutung der Schatten durch einzelne Striche. (Pitture antiche d' Ercolano, t. 1. tav. 1. 2. 3. 4.) Die rohen unreinlichen Striche, die man häufig an dem Stüke (tav. 1.) wahrnimt, wo zwei Mädchen mit Knochen spielend (αςραγαλιςμος), nebst noch drei andern weiblichen Figuren, gesehen werden, und des Malers Name geschrieben steht, scheinen von unerfahrnen Händen neu hinzugefügt. Auch die zweite Zeichnung, des Theseus Kampf mit einem Centauren (tav. 2.) hat durch ähnliche Retuschen gelitten. Die dritte, deren Gegenstand uns ein Räthsel ist (tav. 3.), hat zwar Beschädigungen, blieb übrigens aber vom Restaurator ziemlich verschont. Die vierte mit drei Maskenfiguren scheint beinahe ganz unversehrt. Diese vier Zeichnungen sind zu Resina im Jahre 1746 gefunden. Böttiger.

andern drei Stüke ebenfalls von dessen Hand sein; seine Arbeit aber gibt keinen großen Begrif von ihm: die Köpfe sind gemein, und die Hände sind nicht schön gezeichnet; die äussersten Theile der menschlichen Figur aber geben den Künstler zu erkennen. Diese Monochromata, oder Gemälde von einer Farbe, sind mit Zinober gemalet, welcher im Feuer schwarz geworden ist, wie es pfleget zu geschehen. Die Alten nahmen diese Farbe zu solchen Gemälden; [1]) von dieser Art der Malerei wird unten gehandelt. [2])

Unter die schönsten dieser Gemälde sind die Tänzerinen, die Bakchanten, sonderlich aber die Centauren zu sezen, die nicht völlig eine Spanne hoch und auf schwarzem Grunde gemalet sind, in welchen man die Hand eines gelehrten und zuversichtlichen Künstlers erkennet. [3]) Bei dem allen wün-

in den Ideen zur Archäologie der Malerei, S. 172, hält die beiden Mädchen auf dem ersten Gemälde für zwei Töchter der Niobe, die von der Latona besucht wird. Meyer.

1) [Plin. L. 33. sect. 39.]

2) Die Alten pflegten Gemälde von einer Farbe entweder Grau in Grau, oder Roth in Roth zu malen. — Auf die erste Art bezieht sich ohne Zweifel eine Stelle des Plinius (l. 35. c. 9. sect. 36. n. 2. in fin.), auf die zweite Art eine andere. (L. 33. c. 7. sect. 39.) Meyer.

3) In Hinsicht der Bakchanten und Centauren hat sich der Autor ohne Zweifel nicht deutlich ausgedrükt. Er meint die vier Gemälde (Pitture antiche d'Ercolano, t. 1. tav. 25. 26. 27. 28.), wo immer ein Centaur als Hauptfigur mit einer andern Nebenfigur zum Grupo verbunden ist, und ebenfalls auf schwarzem Grunde, wie die Tänzerinen, gemalt. Dem ersten Centaur ist eine Bakchantin auf den Rüken gesprungen und treibt ihn mit dem Thyrsus an; für Grupirung eines

schete man mehr ausgeführete Stüke zu finden: den̄ jene sind mit großer Fertigkeit, wie mit einem Pinselstriche, hingesezet; und dieser Wunsch wurde zu Ende des Jahres 1761 erfüllet.

§. 18. In einem Zimmer der alten verschütteten Stadt Stabiä,[1]) etwa acht italiänische Meilen von Portici, welches beinahe ganz ausgeräumet war, fühleten die Arbeiter unten an der Mauer noch festes Erdreich, und da man mit der Hake hineinschlug, entdeketen sich vier Stüke Mauerwerk, aber zwei waren durch die Hiebe zerbrochen. Dieses waren vier aus der Mauer ausgeschnittene Gemälde, welche ich genau beschreiben werde: sie waren an der Mauer angelehnet, und zwei und zwei mit der Rükseite an einander geleget, so daß die gemalete Seite auswärts blieb. Daß diese Gemälde nicht anderwärts hergeholet sein, wie ich und andere anfänglich gemuthmaßet, sondern an dem Orte selbst, wo

der allerherlichsten Muster aus der antiken Kunst. Der zweite Centaur ist von weiblichem Geschlechte und trägt auf seinem Rüken ein junges Mädchen; ebenfalls herlich grupirt. Das dritte Grupo besteht aus einem mäñlichen Centauren, mit einem Knaben vor sich, den er im Leyerspielen zu unterrichten scheint; und auf dem vierten Gemälde erblikt man wieder eine Centaurin, die einem Knaben will das Bekenschlagen lehren. Die Ausführung ist von eben so großem Verdienste als an den Tänzerinen, und Licht und Schatten in nicht weniger breiten vortreflichen Massen angegeben; nur mag das Colorit von seiner ursprünglichen Lebhaftigkeit etwas mehr eingebüßt haben. Weñ jemand vermuthen wollte, diese Grupen mit Centauren wären die Arbeit eben des Künstlers, welcher die Tänzerinen verfertigt: so würde er sich nicht weit von der Wahrscheinlichkeit entfernen. Meyer.

1) In den zu Portici im Monate Februar 1761 gemachten Ausgrabungen, wie die Akademiker melden. Fea.

sie sich fanden, bereits vor Alters von der Mauer abgenommen worden, haben die nach dieser Zeit gemacheten Entdekungen der Stadt Pompeji dargethan. Deñ hier siehet man izo in den ausgegrabenen Gebäuden theils ganze Gemälde, theils Köpfe der Figuren aus der Mauer geschnitten; und dieses geschah vermuthlich unmittelbar, nachdem diese Orte mit der Asche des Vesuvs bedeket worden. Die entronnenen Einwohner, welche, wie es scheinet, vor ihrer Flucht annoch Zeit gehabt, ein Theil ihrer Habseligkeit zu retten, kehreten nach diesem traurigen Zufalle, und da der Berg zu toben einhielt, zu ihren verlassenen Städten zurük, macheten sich mitten durch die Asche und durch den Bimsstein einen Zugang zu ihren Wohnungen, und sucheten nicht allein ihre verschütteten Geräthe auf, sondern sie führeten sogar Statuen mit sich hinweg, wie die ledigen Fußgestelle derselben anzeigen; ja, wir sehen Thürangeln von Erzt, zugleich mit den Schwellen der Thüren von Marmor, ausgehoben; man wollte also auch die Gemälde auf der Mauer dem Untergange entreissen. Da aber nur einige wenige derselben ausgeschnitten worden, so ist wahrscheinlich, daß man durch einen wiederholeten Ausbruch glühender Asche des Vesuvs an Vollendung dieses Vorhabens gehindert worden; und es ist zu glauben, daß gedachte vier Gemälde aus eben dem Grunde zurükgeblieben sind. 1)

§. 19. Es haben diese vier Stüke ihre gemalete Einfassung mit Leisten von verschiedener Farbe: der äussere ist weiß, der mittlere violet, und der dritte grün, und dieser Leisten ist mit braunen Linien umzogen; alle drei Leisten zusammen sind in der

1) [Die frühere Meinung des Autors hierüber in dem 18 §. der Briefe an Bianconi.]

Breite der Spize des kleinen Fingers, und unter denselben gehet ein fingerbreiter weisser Streif umher. Die Figuren sind zween Palme und zween Zolle römisches Maß hoch. Ob nun gleich eben diese Gemälde nach der ersten Ausgabe dieser Geschichte der Kunst in dem vierten Bande der herculanischen Malereien in Kupfer gestochen und beschrieben zu sehen sind:[1]) so habe ich dennoch die von mir gegebene Anzeige derselben nicht zurüknehmen wollen, weil gedachtes herculanische Werk nicht in jedermans Händen ist,[2]) sonderlich da ich die Bedeutung des dritten dieser Gemälde angegeben zu haben glaube.

§. 20. Das erste Gemälde bestehet aus vier weiblichen Figuren: die vornehmste ist mit dem Gesichte vorwärts gekehret, und sizet auf einem Sessel; mit der rechten Hand hält sie ihren Mantel oder Peplos, welcher bis auf das Hintertheil des Kopfs hinaufgezogen ist, von dem Gesichte abwärts, und dieses Tuch ist violet[3]) mit einem Rande von meergrüner Farbe; der Rok ist Fleischfarbe.[4]) Die rechte Hand leget sie auf die Achsel eines schönen jungen Mädchens, welches neben ihr im weissen Gewande auf den Sessel von jener gelehnt stehet, und sich mit der rechten Hand das Kiñ unterstüzet; sein Gesicht stehet im Profil. Die Füße hat jene Figur auf einen Fußschemel, zum Zeichen ihrer Würde,

1) Pitture antiche d' Ercolano, t. 4. tav. 41. 42. 43. 44.

2) Die ersten Bände vom herculanischen Museo wurden vom neapolitanischen Hofe blos als Geschenke ausgetheilt und waren darum selten. Seither ist das Werk käuflich geworden und darum weiter verbreitet. Meyer.

3) Von Goldfarbe. Fea.

4) Das Unterkleid ist weiß und so dünne, daß vorn auf der Brust die Farbe des Fleisches durchscheint. Es hat eine Einfassung von meerblauer Farbe. Fea.

gesezet. Neben ihr stehet eine schöne weibliche Figur, mit dem Gesichte vorwärts gekehret, die sich die Haare aufsezen lässet: die rechte Hand hat sie in ihren Busen gestekct, und die linke herunterhängen, mit deren Fingern sie eine Bewegung machet, als wollte jemand einen Accord auf dem Claviere greifen. Ihr Rok ist weiß, mit engen Ärmeln, welche bis an die Knöchel der Hand reichen; ihr Mantel ist violet, mit einem gestikten Saum, einen Daum breit. Die Figur, welche ihr den Haarpuz machet, stehet höher, und ist in Profil gekehret, doch so, daß man von dem Auge des abgewandten Theils die Spizen der Augenbraune siehet, und an dem andern Auge sind die Härchen der Augenbraune deutlicher, als an andern Figuren, angezeiget. Ihre Aufmerksamkeit lieset man in ihrem Auge und auf den Lipen, welche sie zusammendrüket. Neben ihr stehet ein kleiner niedriger Tisch mit drei Füßen, fünf Zolle hoch, so daß derselbe bis an die Mitte der Schenkel der nächsten Figur reichet, mit einem zierlich ausgefalzeten [1] Tischblatte, auf welchem ein kleines Kästchen ist, und überher geworfene Lorbeerzweige; nebenbei lieget eine violete Binde, [2] etwa um die Haare der gepuzeten Figur zu legen. Unter dem Tischchen stehet ein zierliches hohes Gefäß, welches nahe bis an das Blatt reichet, mit zween Henkeln, und zwar von Glas, welches die Durchsichtigkeit und die Farbe anzeigen.

§. 21. Das zweite Gemälde scheinet einen tragischen Poeten vorzustellen, welcher sizet, mit vorwärts gewandtem Gesichte, und in einem langen weissen Roke bis auf die Füße, wie ihn die Perso-

1) [ausgepfalzeten heißt es in den übrigen Ausgaben.]

2) Zwei Binden liegen auf dem Kästchen; die eine ist weiß, die andere röthlich. Fea.

nen des Trauerspiels trugen,[1] dessen enge Ärmel bis an die Knöchel der Hand reichen. Es zeiget derselbe ein Alter etwa von funfzig Jahren, und ist ohne Bart.[2] Unter der Brust lieget ihm eine gelbe Binde, von der Breite des kleinen Fingers, welches eine Deutung auf die tragische Muse haben kañ, die mehrentheils einen breiteren Gürtel als andere Musen hat,[3] wie im zweiten Stüke dieses Kapitels angezeiget worden.[4] Mit der Rechten hält er einen stehenden langen Stab, in der Länge eines Spießes (hasta pura), woran oben ein Beschlag, eines Fingers breit, mit Gelb angedeutet ist, so wie ihn Homerus auf seiner Vergötterung hält.[5] Mit der linken Hand hat er einen Degen gefasset,

1) Lucian. Jupit. Tragœd. n. 41.
Τυς ποδηρεις χιτωνας. Ejusd. Cynic. n. 16. και στολην τραγωδυ. Fea.

2) Es ist nicht zu sagen, welcher von den griechischen berühmten Verfassern der Trauerspiele hier vorgestellet sei. Deñ Sophokles und Euripides haben den Bart, und auch Äschylus ist bärtig auf einem Steine des stoschischen Musei, wo ihm ein Adler eine Schildkröte auf den Kopf fallen lässet. Winckelmañ.
[Beschreib. d. geschnitt. Steine, 4 Kl. 1 Abth. 51 Num. — Denkmale, Numero 167.]

3) [Denkmale, Numero 46.]

4) [6 B. 1 K. 19 §.]

5) [Man vergleiche 9 B. 2 K. 44 §. Note.]

An der beschädigten sizenden Figur des Euripides, die sich in meinen alten Denkmalen [Numero 168.] in Kupfer gestochen findet, mit dessen Namen, aus der Villa Albani, zeigeten sich die Spuren von einem solchen langen Stabe, und die erhabene Wendung des verstümmelten Arms bekräftigte dieses. Die Komici haben einen kurzen, krummen Stab, λαγωβολον genañt, das ist: womit man nach Hasen wirft, und einen solchen Stab hat insgemein die komische Muse Thalia.

welcher ihm quer über dem linken Schenkel lieget, und beide Schenkel sind mit einem rothen Tuche,[1]) aber von Colore cangiante, bedeket, welches zugleich über das Gefäß des Stuhls herunterfällt; das Gehäng der Degens ist grün. Der Degen kañ mit demjenigen, welchen die Figur der Ilias auf der Vergötterung des Homerus hält, einerlei Bedeutung haben: deñ die Ilias enthält die mehresten Vorstellungen der Heldengeschichte zu Trauerspielen. Den Rüken wendet ihm eine weibliche Figur, welche die rechte Schulter entblößet hat, und in Gelb gekleidet ist;[2]) sie knieet mit dem rechten Beine vor einer tragischen Larve, mit einem hohen Aufsaze von Haaren, ογκος genañt, welche auf einem Gestelle, wie auf einer Base, gesezet ist.[3]) Die Larve stehet wie in einem nicht tiefen Kasten, des-

Man köñte dem Euripides, so wie andern Tragicis, auch einen Thyrsus in die Hand geben, nach der Inschrift auf diesen Dichter:

— — — ην γαρ ιδεσθαι
Οἷα τε πυ θυμεληϛιν εν Ατθισι θυρσα τιναϛσων,
(Analecta, t. 2. p. 457. v. 17—18.)

so wie derselbe bei der Ergänzung dieser Figur ist gegeben worden. Winckelmañ.

1) Die Akademiker nennen es rosso incarnato, fleischfarbig. Fea.

2) Das Unterkleid ist von einer zwischen Grün und Gelb spielenden Farbe, mit einem rosenfarbigen Gürtel, und das Oberkleid oder der Mantel, welcher ihr auf die Schenkel und auf das rechte Bein fällt, ist von einer zwischen Lak und Himmelblau schillernden Farbe. Fea.
Barnes hat im Euripides (Phœniss. v. 1498.) ϛολιδα κροκοεσσαν, stolam fimbriatam übersezet, als weñ er gezweifelt hätte, ob die Alten gelbe Kleider getragen. Winckelmañ.

3) Über ογκος und die Bedeutung dieses Worts vergleiche man den Pollux. (L. 4. segm. 133—138.) Meyer.

sen Seitenbretter von unten bis obenzu ausgeschnitten sind, und es ist dieser Kasten, oder Futteral, mit blauem Tuche behänget, und von oben hängen weisse Binden herunter, an deren Enden zwo kurze Schnüre mit einem Knoten hängen. Oben an der Vase, an welche die knieende Figur ihren Schatten wirft, schreibet sie mit einem Pinsel, vermuthlich den Namen einer Tragödie: man siehet aber nur angegebene Züge anstatt der Buchstaben. Ich glaube, es sei die tragische Muse Melpomene, sonderlich da die Figur als Jungfrau vorgestellet ist: deñ es hat dieselbe die Haare hinten auf dem Haupte zusammengebunden, welches, wie oben gesaget ist, nur allein bei unverheiratheten Mädchens im Gebrauche war. Hinter dem Gestelle und der Larve stehet man eine mäñliche Figur, welche sich mit beiden Händen an einen langen Stab stüzet, und auf die schreibende Figur siehet: auch der Tragikus hat sein Gesicht nach der schreibenden Muse gekehret.

§. 22. Das dritte Gemälde bestehet aus zwo nakten mäñlichen Figuren mit einem Pferde. Die eine sizet, und ist vorwärts gekehret, jung und voll Feuer und Kühnheit im Gesichte, und voll Aufmerksamkeit auf die Rede der andern Figur, so daß dieselbe den Achilles vorstellen köñte. Das Gesäß des Stuhls ist mit blutrothem Tuche, oder mit Purpur beleget, welches zugleich auf den rechten Schenkel geworfen ist, wo die rechte Hand ruhet: roth ist auch der Mantel, welcher ihm hinterwärts herunterhänget, als welche kriegerische Farbe einem jungen Helden und Krieger gemäß ist, wie deñ dieselbe die gewöhnliche Farbe der Spartaner im Felde war; [1]) es wurden auch der Alten ihre Ruhebetten mit Purpur beleget. [2]) Die Lehnen des Stuhls er-

1) [Ælian. var. hist. l. 6. c. 6. Val. Max. l. 2. c. 6. n. 2.]
2) Corn. Nep. Fragm. p. 159. edit. in usum Delphini.

heben sich auf Sphinxen, [1]) welche auf dem Gefäße liegen, wie an dem Stuhle eines Jupiters auf einer erhobenen Arbeit im Palaste Albani, und wie sie an dem Stuhle auf einem Cameo auf knieenden Figuren ruhen, [2]) so daß also die Lehnen ziemlich hoch sind; auf einer Lehne lieget der rechte Arm. An einem Fuße des Stuhls ist ein Degen in der Scheide von sechs Zoll lang angelehnet, mit einem grünen Gehänge, wie an dem Degen des Tragici, und der Degen hänget an demselben vermittelst zweener Ringe, die an dem obern Beschlage der Scheide beweglich sind. Die andere stehende Figur lehnet sich auf einen Stab, welchen sie mit der linken Hand unter der rechten Achsel gesezet hat, eben so wie Paris auf einem geschnittenen Steine stehet, [3]) so daß der rechte Arm erhaben ist, wie im Erzählen; und ein Bein hat dieselbe über das andere geschlagen: an dieser Figur fehlet der Kopf, wie auch an dem Pferde. Es scheinet dieser junge Held Antilochus, des Nestors jüngster Sohn, zu sein, welcher dem bestürzeten Achilles die Nachricht von dem Tode des Patroklus bringet; und dieses wird mir wahrscheinlich durch das Gebäude, worin diese Handlung vorgestellet ist: deñ es gibt einen Begrif des von Brettern aufgeschlagenen Gezeltes des Achilles, wo sich derselbe bei Ankündigung dieser Nachricht befand. [4])

1) Bartoli (Admir. Antiq. Rom. tab. 48.) hat den Sphinx für einen Greif angesehen. (Montfauc. Antiq. expliq. t. 1. pl. 15. fig. 2.) Winckelmañ.

2) Pitt. ant. di Bartoli. tav. 15.

3) [Denkmale, Numero 112.]

4) In den Denkmalen (2 Th. 11 K. 129 Num.) führt der Autor an, daß Homer (Iλ. Ω. XXIV. v. 448.) die nach Art einer hölzernen Hütte mit einem Strohdache

§. 23. Das vierte Gemälde ist von fünf Figuren. Die erste ist eine sizende weibliche Figur, mit einer entblößeten Schulter, und mit Epheu und mit Blumen gekrönet, und hält in der linken Hand eine aufgerollete Schrift, auf welche sie mit der rechten Hand zeiget. Sie ist violet gekleidet, und ihre Schuhe sind gelb, wie an der Figur des ersten Gemäldes, die sich den Kopf puzen lässet. Gegen ihr über sizet eine junge Harfenschlägerin, welche mit der linken Hand die Harfe, Barbytus genañt, schlägt, die fünfthalb Zoll hoch ist, und in der rechten Hand hält sie einen Stim̃hammer, welcher oben zween Haken hat, fast in der Gestalt eines griechischen Υ, nur daß die Haken sich krümmen, wie man deutlicher an einem solchen Stim̃hammer von Erzt in diesem Museo siehet, dessen Haken sich mit Pferdeköpfen endigen, und fünf Zolle lang sind. Ein anderer schöner Stim̃hammer von Erzt und mit vielen Zieraten befindet sich in dem Museo Herrn Hamiltons zu Neapel. Und vielleicht ist das Instrument, welches die Muse Erato auf einem Gemälde dieses Musei in der Hand hält, kein Plektrum, wofür es angegeben wird, sondern ein Instrument zum Stimmen:[1] deñ es hat dasselbe zween Haken, die sich aber einwärts krümmen; es war auch das Plektrum nicht nöthig, da sie mit der linken Hand den Psalter schlägt. Die Harfe unserer Figur hat sieben Wirbel stehen auf der Walze, die αντυξ χορδῶν hieß,[2] und also eben so viel Saiten. Zwischen ihnen sizet ein Flötenspieler, in Weiß gekleidet,

aufgerichtete Wohnung des Achilles ein Gezelt, κλισιην, nennet. Fea.

1) Pitt. d'Ercol. t. 2. tav. 6.

2) Euripid. Hippolyt. v. 1135.

welcher zwo gerade Flöten,[1] von gelber Farbe und von einem halben Palm in der Länge, zugleich bläset, die in den Mund durch eine Binde gehen, welche στομιον, auch Φορβιον, Φορβεια hieß, und über die Ohren hinterwärts gebunden wurde;[2] an den Flöten sind verschiedene Einschnitte angedeutet, welche entweder eben so viel Stüke, oder eine Flöte von Rohr mit dessen Gliedern und Knoten, anzeigen: deñ es wurden nicht allein Pfeifen (syrinx), sondern auch Flöten aus dem gemeinen Rohr geschnitten; dasjenige aber, welches bei Orchomenus in Böotien wuchs, war ohne Knoten, so daß dessen Hohlung nicht unterbrochen war, und es wurde daher zu diesem Gebrauche vorgezogen.[3] Flöten

1) Zwo lange gerade Flöten waren vermuthlich diejenigen, welche dorische hießen; und phrygische müßen sein, wo von beiden eine krum̃ ist: deñ auf allen erhobenen Arbeiten, welche die Cybele angehen, siehet man zwo Flöten von dieser lezten Art, welches diejenigen, welche besonders von Flöten geschrieben, Meursius, Bartholinus, nicht bemerket haben. Winckelmañ.

2) Diesen Verband der Flötenspieler lernte man vom Plutarchus (de ira cohib. p. 456.) in dem Distichon eines ältern griechischen Dichters kennen, welcher sich des allgemeinen Ausdruks ἱμαντες, Riemen, bedient. Die gewöhnliche Benennung war στομις oder χειλωτηρ. In den Fragmenten des Sophokles (Brunckii t. 4. p. 693. n. 80.) glauben wir die älteste Stelle zu finden, wo φορβεια diese Bedeutung hat. Meyer.
[Man vergleiche 5 B. 5 K. 13 §.]

3) Plin. l. 16. c. 35. sect. 66.

Auch Pindar in seiner Ode auf den Flötenspieler Midas von Akragas (Pyth. XII. v. 45.) preist das um Orchomenos am Kephissos wachsende Rohr in Hinsicht seiner Tauglichkeit zu den Flöten. Die Zubereitung desselben lehrt Theophrast. (Hist. plantar. l. 4. c. 12. p. 469.) Meyer.

wie die auf unserem Gemälde sind, aus mehr Stüken zusammengesezet, hießen εμβατηριοι, gradarii, weil sie gleichsam verschiedene Stufen hatten.[1]) Die Stüke der Flöten aus Knochen, die sich häufig in diesem Museo finden, haben keine Einfugungen, (hier fehlet mir das deutsche Wort) und müßen also auf ein ander Rohr, oder Scheide, gezogen oder gestekket werden; dieses Rohr war von Metall oder von ausgebohretem Holze, welches sich hier in zwei Stüken von Flöten versteinert angesezet erhalten hat, und in dem Museo zu Cortona ist eine alte Flöte von Elfenbein, deren Stüke auf ein silbernes Rohr gezogen sind.[2]) Ich merke bei dieser Gelegenheit an, daß auf alten Denkmalen, wo theils Flötenspieler, die zwo Flöten blasen, nämlich die rechte und die linke, theils diese Flöten allein vorgestellet worden, beide Flöten gleich sind in der Dike, da doch nach angeführetem Orte des Plinius die linke stärker gewesen sein muß, weil dieselbe

1) Wir glauben nicht, daß der Autor für diese Erklärung des Wortes εμβατηριοι aus den Alten eine Beweisstelle hätte anführen können; auch scheint sie uns viel zu gesucht, und die gewöhnliche, aus der Ableitung hervorgehende und allgemein angenommene Erklärung, nach welcher sich εμβατηριοι darauf bezieht, daß die Alten nach dem Takte der Flöten in die Schlacht gingen, oder ihren Schritt bei feierlichen Aufzügen abmaßen, ist gewiß die einzig richtige. (Conf. Pollux, l. 4. segm. 53. 78. 82. Hesych. v. εμβατηριον.) Die εμβατηρια und ενοπλια der Spartaner sind aus Athenäus (l. 14. c. 7. [n. 29.] bekañt genug. Meyer.

2) Die Thebaner faßten die knöcherne Röhre von aussen mit Metall ein. (Pollux, l. 4. segm. 75.) In spätern Zeiten bediente man sich des Rohrs blos zu Mundstüken, wo dañ die metallene Röhre um ein Beträchtliches in das aufgestekte Mundstük von Rohr hineinlief. (Attisches Museum, 1 B. 350 S.) Meyer.

aus dem unteren Schafte des Rohrs geschnitten wurde, zu der rechten Flöte hingegen nahm man den oberen Schuß.[1]) — Hinter der ersten Figur stehen zwo mänliche Figuren in Mäntel eingewikelt, unter welchen der vorderste meergrün ist. Die Haare der mänlichen sowohl als der weiblichen Figuren sind braun. Diese Farbe der Haare aber gibt keine Regel.: auf den Gemälden, welche Philostratus beschreibet, hatten Hyacinthus und Panthea schwarze Haare,[2]) wie sie auch die Liebste des Ana-

1) L. 16. c. 35. sect. 66. in fine.

Die Alten machten ihre Flöten theils aus Bux (Ovid. metamorph. L 14. v. 537.), theils aus dem Geweih der Hirsche oder Ziegen (Athen. l. 5. c. 25. [n. 80.] Callimach. hymn. in Dian. v. 244.), theils aus Metall, und dieser lezteren bedienten sie sich besonders im Kriege. (Barthol. de tibiis veter. l. 3. c. 7.) Die Phrygier und Hetrurier hatten die Gewohnheit, bei ihren Flöten an der Mündung eine Öfnnng in Gestalt eines Horns anzubringen. (Eusthat. in Iλ. Σ. XVIII. Athen. l. 4. in fine.). Noch größere Mannigfaltigkeit als in der Materie nimt man in der Form und dem Bau der alten Flöten wahr. Obgleich die mehresten sich nach unten erweiterten, so waren doch einige auch walzenförmig, wie unsere Querflöten. (De la Chausse, Mus. Rom. t. 2. sect. 4. [und Denkmale, Numero 18.] Sie waren auch verschieden in Rücksicht der längs dem Instrumente gemachten Griflöcher. Diese waren an einigen Flöten ganz einfach, an andern erhoben, in Form eines Trichters, auch ihre Zahl war nicht an allen gleich, eben so wenig als der Ansaz. Etwas Besonderes, was sonst die alten Flöten nicht haben, findet sich an einer phrygischen auf einem Basrelief des Louvre zu Paris (Explication de div. mon. singul. p. 39. par le P. Martin.): der Fuß ist nicht gekrümt, wie an den andern, sondern bildet einen Winkel, fast wie eine Tabakspfeife. Amoretti.

2) Icon. l. 1. n. 24. p. 798. l. 2. n. 9. p. 825. Das Haar

kreons haben sollte;[1]) Narcissus hingegen und Antilochus hatten dieselbe blond.[2]) Es müßen dem Achilles, nach dem Homerus und Pindarus, blonde Haare gegeben werden,[3]) und Menelaus heisset bei jenem allezeit der Blonde,[4]) wie die Gratien bei dem lezten Dichter.[5]) Solche Haare hat Ganymedes auf dem unten beschriebenen alten Gemälde, imgleichen die weiblichen Figuren auf dem sogenañten Coriolano. Es ist also ein sehr ungegründetes Urtheil, welches sich Athenäus einfallen lassen, zu sagen, daß ein Apollo blos deßwegen schlecht gemachet zu achten sein würde, weñ man ihm nicht schwarze, sondern blonde Haare gegeben hätte.[6]) Die griechischen Weiber färbeten sogar ihre Haare blond, weñ sie es nicht waren.[7])

§. 24. Ausser diesen Gemälden sind einige andere, und wie sich offenbar zeiget, von eben der Hand, aber nicht völlig erhalten. Das besonderste und nicht bekañt gemachete Stük stellet den Apollo vor, mit Stralen um sein Haupt, wie er auf seinem Wagen der Sonne sizet, welcher in zwei Rädern mit Speichen, die sich von demselben erhalten haben, angedeutet ist. Diese Figur ist bis auf den Unterleib nakend, und hat über die Schenkel ein grünes Gewand geworfen, welches bezeichnen kañ, daß das

wird ὑακανθινη, schwärzlich, genañt. (Theocrit. Idyll. X. v. 28.) Meyer.

1) Od. 28. v. 7. Brunckii Analecta, t. 1. p. 94.

2) Philostr. Icon. l. 1. n. 23. p. 798. l. 2. n. 7. p. 811.

3) Ιλ. Ψ. XXIII. v. 141. Pind. Nem. III. v. 75.

4) Auch Pindar neñt ihn so. (Nem. VII. v. 51.) Meyer.

5) Nem. V. v. 99. συν ξανθαις Χαρισσιν.

6) [Man sehe 5 B. 5 K. 42 §. Note.]

7) Euripid. Dan. fragm. 5. p. 439. edit Musgrav. κομης ξανθισματα.

fröhliche Grün der Welt sichtbar wird bei Anbruch der Sonne. Auf der rechten Achsel dieses Apollo siehet man von einer Figur, die nicht mehr vorhanden ist, eine schöne weibliche Hand liegen, die ein weisses dünnes Gewand, welches diese Gottheit bedekete, in die Höhe hebet. Diese stand hinter jenem, und scheinet Aurora zu sein, im Begriffe, die Sonne der Welt zu entdeken, nachdem jene sich zurükgezogen hat.

§. 25. Diese Gemälde von kleinen und sehr ausgeführeten Figuren scheinen noch einen Wunsch übrig zu lassen, welcher auf größere Stüke von einem freieren Pinsel und kühner Manier ging; und auch dieser Wunsch wurde nachher erfüllet in zwei Stüken, die sich in einer großen Kammer hinter dem Tempel der Isis zu Pompeji fanden, und izo in dem herculanischen Museo aufgestellet sind. Beide Stüke in Figuren von halber Lebensgröße bilden die Geschichte der Isis oder der Io ab. Auf dem einen ist Io durch zwei Hörner auf dem Haupte bezeichnet vorgestellet, so daß ihr Gewand von dem entblößeten Oberleibe bis auf die Schenkel heruntergesunken ist. 1) Es wird dieselbe von einem Triton oder von dem Proteus getragen, auf dessen linker Schulter sie sizet, und er hat dieselbe mit der linken Hand umfasset. Io hält sich an ihn mit der linken Hand, indem sie die rechte einer weiblichen schönen und völlig bekleideten Figur gibt, die ihre Hand mit der rechten Hand gefasset hat, und in der linken eine kurze Schlange mit einem geschwollenen Halse hält; es sizet dieselbe auf einem Basamente, und hinter ihr spielet ein Kind mit einer situla, die aber größer ist, als diejenigen, die Mercurius hält. Hinter derselben stehet eine junge männliche Figur mit

1) [Man vergleiche 2 B. 2 K. 14 §.]

der linken entblößeten Achsel, welche vermuthlich Mercurius ist; deñ es hält derselbe in der rechten erhobenen Hand ein sistrum und in der linken den caducoeum, nebst einem ganz kleinen Gefäße (situla), welches über die Knöchel dieser linken Hand hänget. Eine vierte Figur, stehend wie Mercurius, hält in der rechten Hand gleichfalls ein sistrum und in der linken Hand einen dünnen Stab; sie ist wie die anderen Figuren, den Triton ausgenommen, in Weiß gekleidet. Der Triton oder Proteus erhebet sich aus dem Meere oder aus dem Nil hinter Klipen, die weiß sind wie vom Schaume der Wellen. Unter demselben gehet ein Krokodil von Stahlfarbe, und auf der rechten Seite lieget ein Sphinx auf einem Fußgestelle.

§. 26. Das zweite Gemälde stellet vor die Io, den Mercurius und den Argus. Io, mit Hörnern auf dem Haupte, sizet in Weiß gekleidet, Mercurius stehet und ruhet auf dem Schenkel des linken Beins, welches auf einem Felsen stehet, und hält in der linken Hand einen caduceum: von besonderer Form, so daß dessen Schlangen zweimal geknüpfet sind; mit der rechten Hand aber reichet er dem Argus eine Syrinx oder Rohrpfeife. Dieser hat die Gestalt eines jungen Menschen, und es hat derselbe nichts Ausserordentliches in seiner Gestalt. [1])

§. 27. Von den Gemälden, welche in den Gräbern bei Corneto, ohnweit Civitavecchia waren, finden sich einige in Kupfer gestochen angegeben; [2])

1) Die Beschreibung der beiden Gemälde in den Pitture d'Ercolano ist in vielen Stüken von dieser verschieden. Amoretti.

2) Dempster. Etrur. tab. 88.
Micalli, Italia avanti il Dominio dei Romani (Firenze 1810) tav. 51. 52. 53. Meyer.

izo aber ist von denselben nichts mehr zu sehen, ausser einer Spur von einer weiblichen Figur in Lebensgröße, welche einen Kranz um den Kopf hat. Einige hat die Luft verzehret, nachdem man ein Grab eröfnet; andere sind mit der Hake abgehauen worden, in der Meinung, etwa hinter dem Gemälde einen Schaz zu finden. In dieser Gegend, die von den alten Hetruriern, welche Tarquinier hießen, bewohnet wurde, sind viele tausend Hügel, welches eben so viel Gräber sind, in Stein, welcher ein Tufo ist, gebauen: der Eingang zu denselben ist verschüttet, und es ist nicht zu zweifeln, wen̄ jemand die Kosten auf Eröfnung einiger derselben verwenden wollte, daß man nicht allein hetrurische Inschriften, sondern auch Gemälde auf den übertragenen Mauern finden würde.

§. 28. Nachdem man in langer Zeit keine alte völlig erhaltene Gemälde in und um Rom entdeket hatte, und wenig Hofnung dazu übrig schien, kam im September des 1760 Jahres ein Gemälde zum Vorschein, desgleichen niemals noch bisher gesehen worden, und welches die herculanischen Gemälde, die damals bekan̄t waren, sogar verdunkelt. Es ist ein sizender Jupiter, mit Lorbeer gekrönet, (zu Elis hatte er einen Kranz von Blumen,[1]) im Begriffe, den Ganymedes zu küssen, welcher ihm mit der rechten Hand eine Schale, mit erhobener Arbeit gezieret, vorhält, und in der linken ein Gefäß, woraus er den Göttern Ambrosia reichete. Das Gemälde ist acht Palme hoch, und sechs breit, und beide Figuren sind in Lebensgröße; Ganymedes in der Größe eines sechzehenjährigen Alters. Dieser ist ganz nakend, und Jupiter bis auf den Unterleib, welcher mit einem weissen Gewande bedeket ist;

1) Pausan. l. 5. c. 24.

die Füße hält derselbe auf einem Fußschemel. Der Liebling des Jupiters ist ohne Zweifel eine der allerschönsten Figuren, die aus dem Altertume übrig sind, und mit dem Gesichte desselben finde ich nichts zu vergleichen; es blühet so viel Wohllust auf demselben, daß dessen ganzes Leben nichts als ein Kuß zu sein scheinet

§. 29. Dieses Gemälde entdekete ein Fremder, welcher sich etwa vier Jahre vorher wohnhaft zu Rom niedergelassen hatte, der Ritter Diel von Marsilly, aus der Normandie, ehemals Lieutenant von der Garde Grenadiers des Königs in Frankreich. Er ließ dasselbe von dem Orte, wo es stand, heimlich von der Mauer abnehmen, und da das Geheimniß dieser Entdekung nicht erlaubete, die Mauer zu sägen, und mit derselben das Gemälde ganz zu erhalten, so nahm er die oberste Bekleidung der Mauer stükweis ab, und brachte auf diese Art diesen seltenen Schaz in viel Stüken nach Rom. Er bedienete sich, aus Furcht verrathen zu werden, und alle Ansprüche zu vermeiden, eines Maurers, welcher in seinem Hause arbeitete, von welchem er eine Lage von Gyps in der Größe des Gemäldes machen ließ, und auf diesem Grunde fügete er selbst die Stüke an einander.[1])

§. 30. Alle beschriebenen Gemälde sind, ausser den vier auf Marmor gezeichneten Stüken, auf der Mauer gemalet, und obgleich Plinius saget, daß kein berühmter Maler auf der Mauer gemalet habe,[2]) so dienet eben dieses ungegründete Vorgeben desselben

1) [Man sehe die Beilage I. am Ende dieses Bandes.]

2) L. 35. c. 10. sect. 37. n. 23. *Sed nulla gloria artificum est nisi eorum, qui tabulas pinxere.*

Der Autor macht aus diesen Worten einen Schluß, der nicht aus ihnen nothwendig hervorgeht. Meyer.

mit zum Beweise von der Vortreflichkeit der besten Werke im Altertume, da einige von denen, welche übrig geblieben sind, und gegen so viel gerühmte Meisterstüke geringe sein würden, große Schönheiten der Zeichnung und des Pinsels haben.

§. 31. Die ersten Gemälde wurden auf der Mauer gemalet, und schon bei den Chaldäern wurden die Zimmer ausgemalet, wie wir bei dem Propheten lesen,[1]) welches nicht, wie jemand meinet, von aufgehängeten Gemälden zu verstehen ist.[2]) Polygnotus, Onatas,[3]) Pausias,[4]) und andere berühmte griechische Maler zeigeten sich in Auszierung verschiedener Tempel und öffentlicher Gebäude; Apelles selbst soll zu Pergamus einen Tempel ausgemalet haben.[5]) Es gereichet zur Beförderung der Kunst, daß, weil ausgeschlagene Zimmer mit Tapeten nicht üblich waren, die Zimmer bemalet wurden: den̄ die Alten liebeten nicht die Wände bloß anzusehen, und wo es zu kostbar war, dieselben mit Figuren anzufüllen, wurden sie in verschiedene angestrichene Felder durch ihre Leisten eingetheilet.

§. 32. Ich bin in Beschreibung dieser Gemälde

1) Jerem. 22 K. 14 V.

2) Cuper, Lett. p. 363.

3) Onatas, ein Sohn des Malers Mikon, gebürtig aus Ägina, berühmt als plastischer Künstler und Erztgießer (Pausan. l. 5. c. 25.), malte im Tempel της Αθηνας Αρειας zu Platäa den ersten Feldzug der Argiver gegen Theben. (Pausan. l. 9. c. 4.) Meyer.

Ob des Onatas Vater, Mikon, eine Person war mit dem im 4 B. 1 K. 33 §. angeführten Maler und Bildhauer aus Athen, ist zweifelhaft. (Mülleri Æginet. p. 105. Thiersch, Epochen der Kunst, II. 38. 60.) Siebelis.

4) Pausan. l. 2. c. 27. Plin. l. 35. c. 11. sect. 40.

5) Solin. c. 27. p. 38.

nach dem Grundsaze verfahren, daß man schreiben sollte oder unterlassen, was wir wünscheten, daß die Alten geschrieben oder nicht geschrieben hätten: deñ wir würden es dem Pausanias Dank wissen, weñ er uns von vielen Werken berühmter Maler eine so umständliche Beschreibung als von des Polygnotus Gemälden zu Delphos gegeben hätte.

§. 33. Was die Zeit betrift, in welcher die sowohl in und um Rom als im Herculano gefundenen Gemälde gemachet worden, so ist von den mehresten von jenen darzuthun, daß sie von der Kaiser Zeiten sind, und von andern gibt eben dieses der Augenschein: deñ sie sind in den verschütteten Kammern des Palastes der Kaiser, oder in den Bädern des Titus gefunden worden. Die barberinische Roma ist augenscheinlich von späterer Zeit, und die im ovidischen Grabmale waren, sind, wie dieses, von der Zeit der Antoniner, welches die daselbst gefundenen Inschriften darthun. Die herculanischen (die vier zulezt gefundenen ausgenommen) sind vermuthlich nicht älter als jene; deñ erstlich stellen die mehresten derselben Landschaften, Hafen, Lusthäuser, Wälder, Fischereien und Aussichten vor, und der erste, welcher diese Art Malereien anfing, war ein gewisser Ludius zu Augustus Zeiten.[1] Die alten Griechen waren nicht für leblose Vorstellungen, welche nur das Auge belustigen, den Verstand aber müßig lassen. Zum andern zeigen die daselbst angebrachten ganz ausschweifenden Gebäude, und deren ungründliche und abenteuerliche Zieraten, daß es Arbeiten von Zeiten sind, in welchen der wahre gute Geschmak nicht

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 37. n. 23.

[Man vergleiche die Vorrede zu den Anmerk. üb. d. Geschichte der Kunst, §. 19.]

mehr regirete.[1]) Wie wir von Gemälden dieser Zeit urtheilen sollen, lehret Plinius, weñ er saget, daß damals die Malerei schon in lezten Zügen lag.[2])

§. 34. Nach der historischen Anzeige der in Rom und vornehmlich in dem herculanischen Museo befindlichen alten Gemälde wird der Leser unterrichtet sein wollen, ob dieselben griechischen oder römischen Künstlern zuzuschreiben seien, und ich wünschete dieses Verlangen zu erfüllen; aber unsere Keñtniß reichet nicht an die Bestimmung dieses Unterschiedes; und weñ auf der einen von oben erwähneten Zeichnungen auf Marmor, in gedachtem Museo, nicht der Name des athenienstischen Malers von ihm selbst wäre gesezet worden, würden wir zweifelhaft sein über die Nation dieser Malerei. Unläugbar ist es, daß sich die Römer bereits in den ältesten Zeiten grie-

1) Der Autor fährt fort: „Es beweisen auch dieses die „daselbst gefundenen Inschriften, unter welchen keine „einzige vor der Kaiser Zeit ist. Von den ältesten „will ich ein paar anführen:"

DIVÆ· AVGVSTÆ·

L· MANMIVS· MAXIMVS· P· S·

ANTONIÆ· AVGVSTÆ· MATRI· CLAVDI·

CÆSARIS· AVGVSTI· GERMANICI· PONTIF· MAX·

L· MAMMIVS· MAXIMVS· P· S·

Verschiedene sind von Vespasians Zeiten, wie diese:

IMP· CÆSAR· VESPASIANVS· AVG· PONT· MAX·

TRIB· POT· VIII· IMP· XVII· COS· VII· DESIGN· VIII·

TEMPLVM· MATRIS· DEVM· TERRÆ· MOTV· CONLAPSVM· RESTITVIT·

Wir glaubten diese Inschriften und was dieselben betrift, aus dem Texte in die Anmerkungen verweisen zu müßen. Meyer.

2) [Plin. l. 35. c. 5. sect. 11.]

chischer Maler bedienet,[1]) auch sogar in kleinen Städten, wie zu Ardea, ohnweit Rom am Meere, geschah, wo der Tempel der Juno ausgemalet war von Marcus Ludius, einem Griechen aus Ätolien, welcher ein Helote oder ein entflüchteter spartanischer Leibeigener war; der Künstler hatte seinen Namen in römischer Sprache, und mit Buchstaben von sehr alter Form auf sein Werk gesezet.[2]) Es scheinet auch aus dem Zusammenhange dessen, was Plinius erzählet von zween griechischen Malern, Damophilus und Gorgasus genañt, die einen Tempel der Ceres in Rom ausgemalet, und ihre Namen unter ihre Gemälde gesezet, daß dieses nicht in späteren Zeiten der Republik geschehen sei.[3]) Wahrscheinlich ist demnach, daß die mehresten übrig gebliebenen Gemälde von Griechen verfertiget worden, da bemittelte Personen unter den Römern Maler, die Freigelassene waren, in ihren Diensten hat

1) Indessen gab es auch römische Maler, wenigstens seit dem fünften Jahrhunderte nach Roms Erbauung. Fabius malte im Jahre Roms 450 den Tempel der Salus aus, und später machte Pacuvius ein Gemälde für den Tempel des Herkules. (Plin. l. 35. c. 4. sect. 7.) Der Autor gedenkt dieser Künstler auch im Folgenden. Und weñ diese Maler geborne Römer waren, warum sollte es nicht noch andere gegeben haben? — Vielleicht war auch jener Papirius Vitalis ein Maler, welcher in einer Inschrift der Villa Mattei genañt ist. (Spon. miscell. erud. ant. sect. 6. p. 229. Monum. Matthæi. t. 3. cl. 10. tab. 62. n. 10. p. 119.) Fea.

2) Plin. l. 35. c. 10. sect. 37.

Auch Gruter (Thes. Inscript. p. 1065.) hat diese Inschrift. Dieser Marcus Ludius ist nicht mit einem Künstler gleiches Namens, den der Autor früher genañt, zu verwechseln. Meyer.

3) L. 35. c. 12. sect. 45.

n, welches folglich keine Römer waren; [1]) wie
u beweisen ist theils aus dem Namen eines Künst-

1) Die Römer hatten besondere Sklaven zum Malen. (ff. De rei vind. l. forte quod pictorem 28. et l. Inde Neratius 23 §. Item Julianus 3. ff. Ad leg. Aquil.) Wenn sie diesen Sklaven die Freiheit schenkten, mußten dieselben versprechen, daß sie als Freigelassene dieses oder jenes Gemälde, was ihren vorigen Herrn beliebte, ohne Bezahlung machen wollten. (ff. l. Hæ operæ 23. De oper. libert.) Aber wird man behaupten können, daß diese Sklaven und Freigelassenen, welche sich mit der Malerkunst abgaben, geborne Griechen waren, und daß ihre Werke die hier aufgezählten und andere in Rom gemachten Malereien sind? Um eine solche Meinung beweisen zu können, müßte man zuerst darthun, daß solche Maler als Sklaven nach Rom geführt worden vor den Zeiten des Augustus nach der Eroberung Griechenlands, oder spätestens zu den Zeiten des Augustus selbst, wie aus dem 10 B. 3 K. und 11 B. 1 K. hervorgeht, weil die Griechen, nachdem sie einmal besiegt waren, nicht weiter in Sklaverei gerathen koñten. Ferner müßte man auch beweisen, daß diejenigen, welche später lebten, ganz ihren Styl veränderten, die vom Ludius unter Augustus eingeführte Manier annahmen, und nach derselben in diesen Jahren die angeführten Gemälde zu Rom, zu Herculanum, Stabiä und Pompeji, welche alle, wie der Autor im 8 B. 3 K. behauptet, nach der Manier des Ludius gearbeitet sind, verfertigten, und dieses möchte wohl schwer sein. Auf's Höchste würde ich zugestehen, daß zu den Zeiten des Augustus einige zu Sklaven gemachte griechische Maler, z. B. jener Herakla, ein Freigelassener der Livia, welcher in einer Inschrift zu einem Columbarium der Freigelassenen und Sklaven dieser Kaiserin (Gori, n. 126.) erwähnt wird, in der Manier des Ludius einige Gemälde gearbeitet haben. Aber nach dieser Zeit werden nur griechische Künstler, welche, um ihr Glük in der Hauptstadt zu machen, nach Rom kamen, dort gearbeitet haben, oder römische Maler, wie der oben angeführte Papirius Vitalis, ferner Q. Pedius, der Rechtsgelehrte Antistius Labeo, welche zu den Zeiten des Augustus lebten, und Turpi-

lers von solchem Stande unter den kaiserlichen Bedienten, auf einer antiatischen Inschrift im Campidoglio, [1]) theils aus der Nachricht von einem ausgemaleten Portico zu Antium, welchen Nero mit Klopffechterfiguren durch einen Freigelassenen hatte auszieren lassen. [2]) Der griechischen Künstler vorzügliche Achtung in Rom und unter den Kaisern ist bekant; unter den herculanischen Gemälden zeiget dieses die griechische Unterschrift der Musen. [3])

lius, ein römischer Ritter, welcher zur Zeit des Plinius blühte. (Plin. l. 35 c. 4. sect. 7.) Oder es werden Sklaven aus barbarischen Nationen, oder ihre Söhne gewesen sein, welche in Rom die Kunst erlernt, wie diejenigen, von welchen in dem ersten der oben angeführten Geseze die Rede ist. Gewiß können die Gemälde in den Bädern des Titus nicht eine Arbeit jener griechischen Sklaven sein; viel weniger die auf dem Esquilino gefundenen, weil sie anders zu den Zeiten der Lucilla gearbeitet sind, eben so wenig die vom Palatino. Von wem die aldobrandinische Hochzeit verfertigt ist, weiß ich nicht zu bestimmen; aber gewiß ist sie nicht das berühmte Gemälde des Echion, welcher um die 107 Olympiade in Griechenland malte, wie Dutens behauptet (Origine des découv. t. 2. part. 3. chap. 2. §. 281 .n. 2.), denn der Gegenstand dieses Gemäldes war sehr von dem auf der aldobrandinischen Hochzeit verschieden, indem es eine alte Frau vorstellte, die einer neu vermählten Braut eine Lampe vorträgt, welche leztere sich durch Schamhaftigkeit auszeichnet. (Plin. l. 35. c. 18. sect. 36. §. 9.) Fea.

1) Vulp. Tab. Antiat. illustr. p. 17.

2) Plin. l. 35. c. 7. sect. 33.

Nicht blos einen Porticus schmükte der Freigelassene des Nero, als dieser zu Antium ein Fechterspiel gab, mit Gemälden, sondern alle öffentliche Porticus, *publicas porticus.* Meyer.

3) Jede hat ihren Namen auf dem Basament. In den Pitture antiche d'Ercolano findet man (t. 2. tav. 2. 3.

Da nun, einige Gemälde ausgenommen, die, wie ich angezeiget, aus einem herculanischen Tempel gezogen worden, die übrigen in Landhäusern und anderen Wohnungen standen, so sind vermuthlich auch diese Stüke Arbeiten freigelassener Maler. Es sind aber unter den herculanischen Gemälden auch Stüke eines römischen Pinsels, wie die lateinische Schrift auf den gemaleten Rollen Papier beweiset, und während meines ersten Aufenthalts daselbst, im Jahre 1759, fand sich eine schöne halbe weibliche Figur im Kleinen, welche in ihrer Art so schön ist als irgend eine andere daselbst, und neben welcher die Buchstaben DIDV zu lesen sind. Dies von mir angeführete Stük köñte von einem Freigelassenen, der in Rom erzogen oder geboren worden, gemalet sein.[1]) Eben dieses deutet des Plinius Klage über den Verfall der Malerei an, da er als eine der Ursachen davon angibt, daß diese Kunst theils vor, theils zu seiner Zeit nicht von geehrten Personen geübet worden: non est spectata *honestis* manibus.[2]) Es war jedoch die Malerei nicht aus Geringschäzung derselben eine Beschäftigung der Freigelassenen geworden; deñ es scheinet, daß Amulius, welcher das goldene Haus des Nero ausgemalet hatte, und Cornelius Pinus nebst dem Accius Priscus, die in dem von dem Vespasianus wiederhergestelleten Tempel der Tugend und der Ehre ihre Kunst zeigeten, römische Bür-

4. 5. 6. 7. 8. 9.) Abbildungen derselben; wobei anzumerken ist, daß Tafel 1 einen dazu gehörigen Apollo vorstellt, die Figur der Euterpe aber in der Reihe fehlt. Meyer.

1) [Briefe an Bianconi, §. 15 rc. Sendschreiben an den Graven Brühl, §. 46 — 49.]

2) L. 35. c. 4. sect. 7.

ger gewesen.[1] Unterdessen, da wir wissen, daß in Griechenland die Kunst der Zeichnung und besonders die Malerei nur von Personen freier Geburt geübet worden, unter den Römern aber sich bis auf die Freigelassenen erniedriget hatte: so war die gefallene Würdigkeit der Malerei eine von den Ursachen der Abnahme derselben bereits unter den Kaisern, so daß sich Petronius beklaget, es finde sich in derselben nicht die mindeste Spur der ehemaligen Meisterhaftigkeit.[2] Zu diesem Falle der Malerei gab einen großen Anlaß die unter dem Augustus durch den Ludius eingeführete neue Art derselben, die Zimmer mit Landschaften, mit Abbildungen von Seehafens, Wäldern und anderen unbedeutenden Dingen auszuzieren,[3] worüber sich auch Vitruvius beklaget, indem er anzeiget, daß vor diesen Zeiten der Inhalt der Gemälde an den Wänden lehrreich gewesen, und aus der Geschichte der Götter und Helden genommen worden, folglich eine heroische Malerei koñte genennet werden.[4] Diese

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 37.
Daß Amulius ein römischer Bürger gewesen, möchte wohl aus dem Zusatze herzuleiten sein, daß er stets in der Toga: semper togatus, gemalt. In Junii Catalogo, v. *Amulius* ist die Stelle des Plinius ganz von den gewöhnlichen Ausgaben verschieden abgedruckt; die abweichenden Lesarten sind vorgeblich aus Handschriften genommen, die Isak Vossius verglichen: Amulius wird Fabullus genañt; doch scheint die gewöhnliche Lesart die richtigere. Meyer.

2) Satyric. c. 88. p. 424. *Inter quas pictura ne minimum quidem sui vestigium reliquisset.* Meyer.

3) Plin. l. 35. c. 10. sect. 37.
Bei den Griechen war diese Art der Malerei schon dreihundert und mehr Jahre vor dem Ludius bekañt, wie aus Plato hervorgeht. (Critias, princ.) Meyer.

4) Wie fruchtbar an Ideen die griechischen Maler auch waren,

Betrachtung gehet nur auf den Zustand der Malerei zu den Zeiten der Kaiser, aus welchen diejeni-

so entfernte sich dennoch keiner so leicht von dem allgemein angenommenen Grundsaze, nur beseelte Gegenstände zu malen; sie würden im Gegentheile geglaubt haben, ihre Kunst und sich selbst herabzuwürdigen. Unter so vielen Malern malte nur Pyreikus komische Gegenstände: Barbierstuben, Schusterbuden, Esel, Gemüse und dergleichen (Plin. l. 35. c. 10. sect. 37.), [weßhalb er, nach Plinius, Rhyparographus genañt wurde.] Ferner lieferte Kalades, der Callot seiner Zeit, komische Stüke; Antiphilus arbeitete Kleinigkeiten, aber auch komische Gegenstände, von Plinius (l. c.) comicæ tabellæ genañt, und dieses waren nach Caylus (Réflex. sur quelq. passag. du l. 35. de Pline, 2. part. Acad. des Inscript. t. 25. Mém. p. 182.) wahrscheinlich Tafeln, angebracht über dem Eingange zu den Theatern, wie noch heut zu Tage in Italien Sitte ist, welche in verschiedenen kleinen Abtheilungen die Hauptmomente der gerade an einem Tage zu gebenden Komödie vorstellten. Ein schönes Gemälde von einem unbekañten Künstler stand auf dem römischen Foro (Plin. l. 25. c. 5. sect. 8.); es stellte einen Gallier vor, der auf eine garstige Weise die Zunge ausstrekte. Zu diesen Malern kañ man auch den Pauson zählen, dessen der Autor später erwähnt. (Aristot. de republ. l. 8. c. 5. in fine.) Einige haben sogar die Götter in Caricatur vorzustellen gewagt; so malte Ktesilochus, ein Schüler des Apelles (Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 33.), einen Jupiter, welcher mit einer Haube auf dem Kopfe den Bakchus gebärt, wie ein Weib stöhnet, und von den Göttinen Hebammendienste erhält. Etwas Ähnliches malte der Urheber der hetrutischen Vase (3 B. 4 K. 34 §.), auf welcher die Liebschaft des Jupiters zur Alkmene vorgestellt ist. Fea.

[Die Abbildung dieser Vase in den Denkmalen, Numero 190.]

Um den Plinius mit dem Pausanias wegen Kalades in übereinstimmung zu bringen, wollte man

gen Gemälde sind, die wir kennen; von dieser K
aber unter den Römern zur Zeit der Republik n
im folgenden Kapitel Anzeige geschehen. 1)

die unverdorbene Stelle des leztern (I. 8. 5.) c
giren. Siebelis.

1) [8 B. 4 K.]

Viertes Kapitel.

§. 1. Was endlich die Ausführung oder die Malerei selbst betrift, so war dieselbe anfänglich nur einfärbig, und die Figuren wurden mit blossen Linien von einer einzigen Farbe, die insgemein roth, und Zinober oder Mennig war, entworfen; [1]) zuweilen wurde anstatt der rothen Farbe die weisse genommen, wie Zeuxis zu malen pflegete; [2]) und dergleichen mit Umrissen von weisser Farbe auf einem dunklen Grunde gesezete Figuren sind noch izo in den alten Gräbern von Tarquinii bei Corneto zu sehen. Diese Art von Malerei hieß Monochroma, das ist: mit einer einzigen Farbe. [3])

1) Plin. l. 33. c. 7. sect. 39.

2) Id. l. 35. c. 9. sect. 36. n. 2.

Hirt, in einer Vorlesung sur les différentes méthodes de peindre chez les anciens, p. 4. vom Jahre 1799, will diese Manier des Zeuxis nicht von der Aufzeichnung in Kreide auf schwarzen Grund verstanden wissen, sondern bezieht die Worte: pinxit et monochromata ex albo, auf die Manier, welche man en camayeu nennt. Auch Böttiger (Ideen zur Archäol. der Malerei S. 153.) stimt für diese Erklärung. Meyer.

3) Über die Monochromen der Alten ist in Böttigers Ideen zur Archäologie der Malerei (S. 160—172.) alles zusammengestellt.

Noch ein höheres Alter als die Malereien mit Linien oder Umrissen von einer Farbe scheinen die silhouettenartigen Figuren, von denen im 3 Bande, S. 418, geredet worden, zu haben, an welchen die ganze Gestalt mit



§. 2. Die blos mit weisser Farbe ausgeführeten Gemälde scheinet Aristoteles mit dem Worte λευκογραφειν haben bedeuten wollen. 1) Deñ er saget, daß diejenigen Tragödien, wo man den Ausdruk der Leidenschaften nicht gesuchet, oder nicht glüklich in demselben gewesen, eben so anzusehen sind, als Gemälde, denen es am Ausdruke fehlet, als welche, weñ der Maler auch die schönsten Farben aussezе, den Anschauer dadurch nicht mehr reizen würden, als derjenige, der völlig mit Weiß malet: λευκογραφησας εικονα, wo er vielleicht auf den Zeuxis deuten wollen, da dieser wie vorher gemeldet ist, auch mit dieser einzigen Farbe zu malen pflegete, und zugleich wie der Philosoph kurz zuvor anmerkete, seinen Gemälden keinen Ausdruk: ηθος, gegeben. Man vergleiche mit dieser Auslegung diejenige, die Daniel Heinsius gegeben, welcher και λευκογραφησας εικονα übersezet: quam qui creta singula distincte delineat, woraus erhellet, daß dieser Gelehrte keinen deutlichen Begrif von diesen Worten gehabt habe. Castelvetro, welcher insgemein die Poetik des Aristoteles schlecht ver-

dunkler Farbe überstrichen ist, so daß sie sich auf eben die Weise wie gewöhnliche Schattenrisse vom hellen Grunde unterscheiden. Solche Figuren finden sich auf den allerältesten Gefäßen von gebrañter Erde; sie sind aber, wie der bessere Styl der Zeichnung an andern vermuthen läßt, auch noch in spätern Zeiten gebräuchlich gewesen. Gemalte Umrisse oder Monochromen von weisser Farbe auf dunklem Grunde sind noch in den Bädern des Titus vorhanden, wo ein ganzes Zimmer mit denselben geziert ist, und von gleicher Art werden im herculanischen Museo einige Stüke aufbewahrt. Meyer.

1) Poët. c. 6. p. 8.

standen und erkläret hat, [1]) ist hier ganz und gar irrig, weñ er eben die Stelle, von welcher die Rede ist, also übersezet: Percio chè cosa simile avvienne ancora nella pittura, poichè cosi non diletterebbe altri, avendo distesi bellissimi colori confusamente, come farebbe se di chiaro e di scuro avesse figurata un' immagine. Ist in dieser Auslegung die geringste Spur des Wortes λευκογραφειν? Überdem sezet Aristoteles in λευκογραφειν keine Vollkommenheit, führet es auch nicht an, wie es der italiänische Dolmetscher verstanden hat, als einen Gegensaz der ganzen Rede, sondern nur als einen Gegensaz des ersten Sazes seines von der Malerei genommenen Gleichnisses.

§. 3. Von der zwoten Art der Monochromata, aber die allein mit rother Farbe gemalet sind, haben sich erhalten die vier oben gedachten Zeichnungen auf Tafeln von weissem Marmor in dem herculanischen Museo, welche beweisen, daß diese erste und ursprüngliche Art der Malerei beständig beibehalten worden ist. Die rothe Farbe dieser vier Stüke ist, wie ich angezeiget, unter dem glühenden Auswurfe des Vesuvius schwarz geworden, doch so, daß man hier und da die alte rothe Farbe spüren kañ.

§. 4. Die häufigsten Denkmale dieser Art Malerei sind endlich die Gefäße von gebrañter Erde, von welchen die mehresten nur mit einer einzigen Farbe gemalet und also Monochromata zu nennen sind, wie dieses im vorigen Kapitel angezeiget worden; [2]) und eben so werden noch izo vielleicht in allen Ländern der Welt Gefäße gemalet. [3])

1) La poët. d'Aristot. volgar. part. 3. p. 134.

2) [3 B. 4 K. 35 §.]

3) Das eigentliche Verfahren der Alten, sowohl was die

§. 5. Da endlich die Kunst der Malerei höher stieg, und Licht und Schatten in derselben war erfunden worden, ging man noch weiter, und es wurde zwischen Licht und Schatten die eigene und natürliche Farbe einer jeden Gestalt gesezet, welche die Griechen den **Ton** der Farbe nenneten, so wie wir uns noch izo auszudrüken pflegen, weñ wir sagen: **der wahre Ton der Farbe.** Deñ **Plinius** saget, es sei dieser **Glanz** (wie er das Wort **Ton** übersezet) etwas anderes als das Licht, und **zwischen** Licht und Schatten; deñ Licht und Schatten geben nicht die wahre Farbe eines Vorwurfs.[1] So, däucht mich, müße dieser dunkele Ort verstanden werden, welchen man auf verschiedene Weise ausgeleget hat. Hierdurch gelangete man zur Vollkommenheit in dem Colorit durch die Harmonie der Hauptfarbe, und der gebrochenen und gemischeten Farben, deren Vermählung mit einander bei den Griechen *ἁρμογη* hieß, wie **Plinius** an eben dem Orte lehret. Die **hohen** und **starken** Farben hießen bei den Römern *saturi*, und die **flauen** Farben und vom **niedrigeren** Tone *diluti*.[2]

§. 6. Nach diesen kritischen Anmerkungen über das Colorit der Alten wird der Leser unterrichtet sein wollen von der **Art zu malen**, welche den alten Künstlern eigen war; dieses aber kañ nur in Absicht der Malerei auf der Mauer geschehen, und

Behandlung der Erde betrift, als auch die Bereitung der schwarzen Farbe, ist noch immer nicht genau bekañt. **Meyer.**

1) L. 35. c. 5. sect. 11. Deinde adjectus est *splendor*, alius hic quam lumen, quem, quia *inter* hoc et umbram esset, appellaverunt *τονον*.

2) Plin. l. 9. c. 39. sect. 64.
Eine merkwürdige Stelle über das Colorit ist bei **Xeno**-

was man hier bemerket, ist nicht alles auf die Malerei auf hölzernen Tafeln zu deuten, weil diese, so wie in der neueren Kunst, von jener wird verschieden gewesen sein. Was man allgemein behaupten kan, ist, daß die alte Malerei geschikter als die heutige war, einen hohen Grad des Lebens und der wahren Farbe des Fleisches zu erreichen, weil alle Farben im Öle verlieren und dunkler werden. Von der alten Art auf Holz zu malen ist uns nichts Besonderes bekant, ausser daß die Alten auf weisse Gründe maleten;[1]) vielleicht aus eben dem Grunde, warum zum Purpurfärben, wie Plato saget, die weisseste Wolle gesuchet wurde.[2])

§. 7. Von der Art der alten Malerei sind verschiedene besondere Anmerkungen zu machen, welche theils die Anlage zu Gemälden, oder die Bekleidung und Übertünchung der Mauer, theils die Art und Weise der Malerei selbst betreffen. Die Bekleidung der Mauer zu Gemälden ist verschieden nach den Orten, sonderlich in Absicht der Puzzolana, und es unterscheidet sich diejenige, welche in alten Gebäu-

phon (Memorab. Socr. l. 3. c. 10. n. 1.), wo Sokrates zu Parrhasius sagt: „Ihr ahmet die vertieften und die erhobenen, die dunklen und die „hellen, die harten und die weichen, die rauhen und die glatten, die jugendlichen und die „alten Körper durch die Farben in genauer „Ähnlichkeit nach." Meyer.

1) Galen. de usu part. l. 10. c. 3.

Er redet nur von den Malern, welche auf weisse Häute, vielleicht Pergament, malten, und, um ihr Auge durch das fortgesetzte Sehen auf die weisse Farbe nicht zu ermüden, blaue und dunkle Farben anwandten. Theophrast (Hist. plant. l. 3. c. 10. l. 5. c. 8.) sagt, daß man sich auch der Tafeln von Tannenholz bedient. Fea.

2) De republ. l. 4. p. 429.

den nahe um Rom und nahe um Neapel gefunde wird, von der an alten Gebäuden entfernt von be den Orten. Deñ weil nur allein an beiden Orte diese Erde gegraben wird, so ist die erste und un mittelbare Bekleidung der Mauern von Kalk m Puzzolana durchgeschlagen und daher graulich: a anderen Orten ist diese Bekleidung von gestoßene Travertino oder Marmor, und es findet sich au dieselbe anstatt anderer Steine mit gestoßenem Al baster vermischet, welches man an der Durchsichti keit der kleinen Stüke erkennet. Die Gemälde i Griechenland hatten also keine Anlage von Puzzol na, welche daselbst nicht war.

§. 8. Es ist die erste Bekleidung der Mau insgemein einen guten Finger dik. Der zweite Au trag ist Kalk, mit Sand oder mit fein gestoßene Marmor vermischet und durchgeschlagen, und die Lage ist beinahe des Drittheil so dik als jen Solche Bekleidung war gewöhnlich in ausgemalete Grabmälern, und auf dieser Art Mauer stehen au die herculanischen Gemälde. Zuweilen ist die obe Lage so fein und weiß, daß es reiner Kalk od Gyps scheinet, wie an dem Jupiter und Gan medes, und diese Lage ist einen starken Stro halm dik. An allen Gemälden, sowohl auf trok nen als nassen Gründen, ist die äusserste Lage a gleiche Weise auf das sorgfältigste geglättet wie ei Glas, welches in der zweiten Art Malerei, we der Grund sehr fein war, eine sehr große Ferti keit und geschwinde Ausführung erforderte.

§. 9. Die heutige Zurichtung des Auftrage zum Frescomalen, oder auf nassen Gründen ist etwas verschieden von der Art der Alten; es wi derselbe von Kalk und von Puzzolana gemachet: de der Kalk mit fein gestoßenem Marmor durch einan

der geschlagen wird zu schnelle troken, und würde die Farben augenbliklich in sich ziehen. Die Fläche wird auch nicht, wie bei den Alten, geglättet, sondern rauhlich gelassen, und wird mit einem Borstpinsel wie gekörnet, um die Farben besser anzunehmen; deñ auf einem ganz glatten Grunde würden dieselben, wie man glaubet, ausfließen.

§. 10. Auch die Art und Weise der Malerei selbst, die Anlage und Ausführung derselben, welches udo tectorio pingere hieß,[1] und die Malerei auf trokenen Gründen ist zu berühren. Die alten Künstler werden ohngefähr wie die Neuern in Anlagen der Gemälde auf nassen Gründen verfahren sein. Izo, nachdem der Carton in Groß gezeichnet ist, und so viel feuchter Grund, als in einem Tage kañ ausgeführet werden, angeleget worden, wird der Umriß der Figuren und der vornehmsten Theile derselben auf dem Carton mit einer Nadel durchlöchert. Dieses Stük der Zeichnung wird an den aufgetragenen Grund gehalten, und man stäubet fein gestoßene Kohlen durch die gestochenen Löcher, wodurch die Umrisse auf dem Grunde angedeutet werden. Dieses nennet man im Deutschen durchbaußen; und eben so verfuhr auch Raphael, wie ich an einem mit schwarzer Kreide gezeichneten Kinderkopfe desselben in der Samlung des Herrn Cardinals Alexander Albani sehe. Diesen angestäubeten Umrissen fährt man mit einem spizigen Stifte nach, und es werden dieselben in dem feuchten Grunde eingedruket; und diese eingedrukten Umrisse zeigen sich deutlich auf den Werken des Michael Angelo und des Raphaels. In diesem lezten Punkte aber sind

1) Wo udo tectorio pingere vorkoñt, erinnern wir uns nicht. Plinius pflegt wohl zu sagen udo illinere colores. (L. 35. c. 7. sect. 31.) Meyer.

die alten Künstler von den Neuern verschieden: deñ auf alten Gemälden findet sich der Umriß nicht eingedrukt, sondern die Figuren sind, wie auf Holz, oder auf Leinewand, mit grosser Fertigkeit und Zuversicht gemalet. Es wurde die vorher gedachte erste Malerei mit blossen Zügen von weisser Farbe auch nachher, da man die Figuren mit ihren eigenen und lebendigen Farben ausführen koñte, beibehalten, und man zeichnete mit dem Pinsel und mit weisser Farbe, was mit Colorit sollte geendiget werden.[1]) Dies offenbaret sich auf einem langen Stüke einer bemaleten Wand, die zu Pompeji gefunden worden, wo das Colorit größtentheils abgesprungen ist, so daß nur allein die meisten Umrisse übrig geblieben sind. Die alten Maler also, da sie eine größere Fertigkeit, durch die häufigere Gelegenheit auf der Mauer zu malen, erlanget hatten, sezeten ihre Bilder mit dem Pinsel selbst auf. Deñ auf keinem einzigen Gemälde des herculanischen Musei unter vielen Hunderten, die ich genau untersuchet habe, entdeken sich eingedrukte Umrisse.

§. 11. Die Malerei auf nassen Gründen muß bei den Alten weniger gemein, als auf trokenen Gründen gewesen sein: deñ der größte Theil der alten Gemälde des herculanischen Musei ist von dieser lezten Art, welches man deutlich bemerket an einigen Figuren, die abgesprungen sind, so daß der Grund, auf welchen sie gemalet worden, hervor-

1) Mit weisser Farbe wird man die ersten Umrisse der zu malenden Figuren nur auf farbige oder wenigstens gedämpft weisse Gründe gezeichnet haben, weil ausserdem der weisse Umriß auf der ganz weissen Grundfarbe nicht deutlich erschienen wäre. Der Grund, worauf die aldobrandinische Hochzeit gemalt ist, war ganz weiß, und man bemerkt dasselbe auch an andern antiken Gemälden. Meyer.

heinet, wie auch an den verschiedenen Lagen von farben: deñ an einigen ist z. E. der Grund schwarz; uf diesem Grunde ist ein Feld von verschiedener form, oder auch ein langer Streif, mit Zinober ufgetragen, und auf diesem zweiten Grunde sind figuren gemalet. 1) Die Figur ist unscheinbar geworden, oder abgesprungen, und der zweite rothe Grund ist so rein, als weñ nichts darauf gemalet ewesen wäre. Am deutlichsten wird man dieses ewahr an dem bereits angeführeten Gemälde des Chiron und des Achilles, wo die Zieraten der orischen Ordnung hinter den Figuren eher als diee gemalet worden, so daß man hier das Gegentheil on dem, was gewöhnlich üblich ist, gethan. Deñ nsere Künstler verfahren, wie es die Natur der Dinge lehret, und sezen zuerst ihre Figuren auf, nd entwerfen alsdañ den Grund ihres Gemäldes; n jenem Gemälde aber ist dieses umgekehrt. Andere Gemälde aber, die von eben dieser Art schei-

1) Die Alten bedienten sich verschiedener Farben, um den Grund zu machen, wie man an einigen alten Gemälden sieht und auch Plinius lehrt (l. 35. c. 6. sect. 26.), indem er versichert, daß die Maler den Grund mit Sandix anlegten, und das Purpurissum mit Eiweiß übertrugen, wodurch es den Glanz des Miniums erhalten. Wollten sie eine Purpurfarbe haben, so legten sie den Grund mit Cäruleum und trugen das Purpurissum mit Eiweiß auf. Eine andere Art wandte Protogenes bei seinem Jalysus an, an welchem er sieben Jahre arbeitete. (Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 20. Plutarch. in Demetr. c. 22. Ælian. var. hist. l. 12. c. 42.) Auf diesem Gemälde soll er viermal Farbe aufgesezt haben, um es gegen die Zerstörung der Zeit zu schüzen. Amoretti.

[Eine Erklärung dieses viermaligen Auftragens der Farben gibt Al. Hirt: über die Malerei der Alten, 4 Abth. 44 S.]

nen, sind auf nassen Gründen gemalet, aber mit trokenen Farben zulezt übergangen, wie der Ganymedes[1]) und andere, welche an eben dem Orte gefunden worden.

§. 12. Einige glauben ein Kenzeichen der trokenen Malerei in den erhobenen Pinselstrichen zu finden; aber ohne Grund: den auf den Gemälden des Raphaels, welche auf nassen Gründen sind, bemerket man eben dieses. Die erhobenen Pinselstriche sind hier Zeichen, daß dieser Künstler seine Werke zulezt troken hier und da übermalet hat, welches auch von den nachfolgenden Malern in eben dieser Art geschehen. Die Farben der alten Gemälde auf trokenen Gründen müßen mit einem besondern Leimwasser aufgetragen sein: den sie haben sich in so vielen hundert Jahren zum Theil frisch erhalten, und man kan ohne Nachtheil mit einem feuchten Schwamme oder Tuche über dieselben hinfahren. Man hat in den durch den Vesuvius verschütteten Städten Gemälde gefunden, welche mit einer zähen und harten Rinde, von Asche und Feuchtigkeit angesezet, überzogen waren, und welche man nicht ohne große Mühe durch Feuer ablösen konte; aber auch durch diesen Zufall haben solche nichts gelitten. Diejenigen, welche auf nassen Gründen sind, können das Scheidewasser ausstehen, womit man den Ansaz der steinichten Unreinigkeit ablöset, und die Gemälde reiniget.

Die schönsten Stüke der alten Gemälde in dem herculanischen Museo, welches die Tänzerinen nebst Nymphen und Centauren sind, Figuren von ei-

1) Der Autor hat nicht bedacht, daß er im 8 §. gesagt, die oberste Lage an diesem Gemälde scheine reiner Kalk oder Gyps zu sein; in welchem Falle es unmöglich auf nassem Grunde gemalt sein kan. Meyer.

nem Palme hoch, und auf einem schwarzen Grund gemalet, scheinen so geschwinde, leicht und flüchtig als die ersten Gedanken einer Zeichnung entworfen.[1]) Diese Geschwindigkeit aber, welche alle Kenner bewundern, war so sicher als das Schiksal durch die Wissenschaft und Fertigkeit geworden.[2])

§. 13. In den mehresten alten Gemälden auf der Mauer sind die Lichter und Schatten durch parallele oder gleichlaufende, und zuweilen durch gekreuzete Pinselzüge gesezet, welche Plinius incisuras nennet;[3]) in der italiänischen Sprache heisset es trattegiare, und an diese Art hat sich auch Raphael zuweilen gehalten, und eben so malet man noch izo auf der Mauer. Andere, sonderlich grössere Figuren der Alten, sind auf Ölfarbenart, das ist: mit ganzen Massen abweichender und anwachsender Farbenmischungen vertieft und erhoben, und diese sind in dem Ganymedes meisterhaft in einander geschmolzen. Auf eben diesem grossen Wege ist die sogenañte Venus im Palaste Barberini, und also siehet man die vorher beschriebenen vier kleinen schönen Stüke des herculanischen Musei, und andere Gemälde daselbst, die fleissig geendiget sind, ausgeführet. Auf einigen Stüken dieses Musei aber zeigen sich zugleich beide Arten zu schattiren, wie unter andern an dem Chiron und Achilles, von welchen dieser mit ganzen Massen, jener hingegen schraffirt gemalet ist.

§. 14. An den herculanischen Gemälden ist zu beklagen, daß dieselben mit einem Firniße überzogen worden, welcher nach und nach die Farben abblät-

1) [Man sehe 7 B. 3 K. 17 §.]

2) [Eine seltne aber richtige Vergleichung; deñ das Schiksal gehet voll Sicherheit.]

3) L. 33. c. 13. sect. 57.

tert und abspringen machet; ich habe innerhalb zween Monaten Stüke von dem Achilles abfallen sehen.

§. 15. Um, nichts zu übergehen, was die Malerei der Alten betrift, erinnere sich der Leser der Statue einer Diana des herculanischen Müsei, die im ältesten Styl gearbeitet ist, und im dritten Kapitel beschrieben worden,[1]) an welcher nicht allein der Saum das Roks, sondern auch andere Stüke der Kleidung bemalet sind. Ob es nun gleich wahrscheinlicher ist, daß diese Statue ein hetrurisches, als griechisches Werk sei: köñte dennoch aus einer Stelle des Plato scheinen, daß auch unter den Griechen eben dieser Gebrauch gewesen sei. Plato saget, was ich hier anführe, gleichnißweis: ὥσπερ ὖν αν ει ἡμας ανδριαντας γραφοντας προσελθων αν τις εψεγε, λεγων ὁτι ὐ τοις καλλιςοις τὐ ζωὐ τα καλλιςα φαρμακα προτιθεμεν. Οἱ γαρ οφθαλμοι, καλλιςον ον, ὐκ οςρειῳ εναληλιμμενοι ειεν, αλλα μελανι. κ. τ. λ.[2]) Das ist: „So wie jemand, der uns Statuen „bemalen anträfe, und uns tadeln wollte, daß wir „nicht auf die schönsten Theile der Figur die schön„sten Farben sezen, indem die Augen, die das „Schönste sind, nicht mit Purpur, sondern mit „schwarzer Farbe bezeichnet sein würden ꝛc.“ Ich übersetze den Siñ dieser Worte so, wie ich denselben begreife; und es wird derselbe keine andere Auslegung annehmen, so lange nicht erwiesen werden kañ, daß das Wort ανδριας, welches insgemein eine Statue bedeutet, auch von einem Gemälde könne genommen werden, welches ich denen zu entscheiden überlasse, die mehrere Belesenheit als ich besizen.[3])

1) [3 B. 2 K. 14 §.]

2) De republ. l. 4. princ.

3) Beckeri Anecdot. I. p. 82. ανδριας και επι γραφη̃· Πλα-

§. 16. So wie in der vorigen dritten Abtheilung [1]) die Erklärung des Aristoteles und das Wort λευκογραφειν, nebst der kurz zuvor versucheten Erklärung einer dunklen Stelle des Plinius, Gelegenheit gegeben haben, von dem Colorit der alten Maler zu reden, eben so veranlasset das Urtheil jenes Philosophen über drei Maler, mich über den Charakter derselben zu erklären. „Polygnotus „(saget er) hat seine Figuren besser, Pauson „schlechter und Dionysius ähnlicher gemalet.“ [2]) Ich weiß nicht, ob der Grav Caylus diese Stelle berühret, und wen̄ dieses geschehen ist, ob er den Sin̄ derselben getroffen habe: den̄ ich habe das, was er in den Schriften der Akademien über die Malerei der Alten einrüken lassen, nicht bei der Hand, auch nicht Zeit, dieselben anderwärts aufzusuchen; der Leser mag sich die Mühe nehmen, uns beide über jene Stelle gegen einander zu halten. [3]) Castelvetro hat hier seine sehr geringe Einsicht von neuem verrathen, und verdienet nicht, daß ich dessen Auslegung übersetze noch widerlege: Aristoteles will, so viel ich einsehe, Folgendes lehren. Polygnotns hat seine Figuren besser gemalet, wie er dieses von einem jeden guten Maler

των Πολυτεια. — p. 210. ανδριαντα σημαινει και την γραφην, ώσπερ ὁ Πλατων. Also bezeichnet ανδριας zwar nicht geradezu ein Gemälde, aber doch ein gemaltes Bild eines Menschen. Siebelis.

1) [2 §. dieses Kapitels.]

2) Aristot. poët. c. 2. c. 6. Politic. VIII. 5.

3) In seinen vielen und gelehrten Abhandlungen über die zeichnenden Künste habe ich nichts gefunden, was diese Stelle beträfe. In seinen Réflex. sur quelq. pass. du l. 35. de Plin. part. 3. Acad. des Inscript. t. 25. Mém. p. 190. redet er nur von dem, was Plinius in dieser Hinsicht geschrieben. Fea.

erfordert, [1]) das ist: er hat sie über den gemeinen Stand und Bildung der Menschen erhoben, und da derselbe, so wie die mehresten alten Maler, nebst der Mythologie der Götter, Geschichten aus der Heldenzeit vorstellete, waren seine Figuren also auch Helden ähnlich, und bildeten die Natur in der schönsten Idea ab. **Pauson** malete seine Figuren schlechter, welches vermuthlich kein Tadel des Künstlers sein soll: denn **Aristoteles** führet ihn als einen grossen Maler an, und sezet ihn neben den **Polygnotus**; die Absicht dieses von besageten Malern genommenen Gleichnisses ist, wie unstreitig erhellet, die drei verschiedenen Arten der Nachahmung (μιμησεων) in der Dichtkunst sowohl als in den Tänzen deutlicher zu erklären. Folglich wird **Aristoteles** haben sagen wollen: so wie des **Polygnotus** Gemälde sind was die Tragödie (die sich mit heroischen Begebenheiten beschäftiget) in der Dichtkunst ist: so sind die Figuren des **Pauson** mit der Komödie zu vergleichen, welche die Personen schlimmer vorstellet, wie der Philosoph in eben dem Kapitel saget: ἡ μεν (κωμῳδια) γαρ χειρυς, ἡ δε (τραγῳδια) βελτιυς μιμεισθαι βυλεται των νυν, und eben dieses wiederholet er im folgenden fünften Kapitel: κωμῳδια μιμησις φαυλοτερων, das ist: welche, um die Sitten zu verbessern, die Thorheiten der Menschen in einem höhern Grade vorstellet, als sich dieselben wirklich finden, damit das Lächerliche desto empfindlicher werde. Hieraus ist zu schliessen, daß **Pauson** mehr komische als heroische und tragische Stüke gemalet habe, und daß sein Talent gewesen, das Lächerliche vorzustellen, welches auch der Endzwek der Komödie sein soll. Denn das Lächerliche, fähret **Aristoteles** fort, stellet die Personen auf der

1) Poët. c. 15.

schlechten Seite vor: τȣ αισχρȣ, ȣ ἐςι το γελοιον μοριον. Dionysius hingegen, welcher nach dem Plinius unter die berühmtesten Maler gesezet wurde, hielt das Mittel zwischen jenen beiden, und war, mit dem Polygnotus verglichen, was Euripides gegen den Sophokles ist:[1] deñ dieser stellete seine Weiber vor, wie sie sein sollten, und jener, wie sie waren.[2] Dionysius ahmete, wie Älianus lehret, den Polygnotus in allem nach, πλην τȣ μεγεθȣς, ausser in der Größe, das ist: er hatte das Erhabene nicht.[3]

§. 17. Dieses Urtheil über den Charakter unseres Malers gibt zugleich der Anzeige des Plinius von ebendemselben Maler eine Deutung, die gänzlich verschieden ist von dem Verstande, in welchem man dieselbe bisher genommen hat.[4] Dionysius

1) Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 43.

2) Nicht blos seine Weiber, sondern überhaupt seine tragischen Personen. (Aristot. poët. c. 26.) Meyer.

3) Var. hist. l. 4. c. 3.

4) L. 35. c. 10. sect. 37.

Wie viele Vertheidiger, zu denen auch Lessing gehört [Laokoon, 2 Abschn.], der Autor in seiner Erklärung dieser Stelle des Plinius gefunden, und wie genau sie auch immerhin zu dem in andern Stellen der Alten bestiñten Kunstcharakter des Dionysius passen mag: so hat doch offenbar Plinius einen andern Siñ mit seinen Worten verbunden. Deñ er redet an dieser Stelle nicht von dem Grade der Schönheit, den dieser oder jener Maler in seinen Bildern erreicht, sondern von den Gegenständen, die in ihren Gemälden vorgestellt waren. Serapio, welcher Scenen vortreflich, aber keine Menschen malen koñte, wird dem Dionysius entgegengesezt, der sich in seinen Darstellungen besonders auf Menschen beschränkte, und daher Menschenmaler zubenañt wurde. Meyer.

(saget er) nihil aliud quam *homines* pinxit, ob id *anthropographus* cognominatus: das ist: er hat seine Menschen menschlich gebildet und dieselben nicht über den gemeinen Stand erhoben, und aus diesem Grunde bekam er jenen Beinamen. Dieses kan nicht anders geschehen sein, als durch die Ähnlichkeit von bestimten Personen, die er seinen auch heroischen Figuren wird gegeben haben, welche er vermuthlich nach lebendigen Modellen, ohne allen idealischen Zusaz, gemalet, so daß er zu denselben das, was wir Akademien nennen, genommen. [1])

§. 18. In dieser Abhandlung von der Malerei der Alten ist auch von der Arbeit in Musaico einige Nachricht zu ertheilen, da dieselbe eine Malerei ist, die theils aus kleinen Steinen, theils aus gefärbtem Glase zusammengesezet ist. Von der erstern Art sind die gemeinsten diejenigen, die aus weissen und schwarzen vierekichten Steinchen bestehen; und auch in den allerfeinsten dieser Arbeiten aus bloßen

1) Der Autor fährt in der wiener Ausgabe, S. 591, also fort: „über den Verfall der Malerei werden von den alten „Scribenten, vom Vitruvius an, häufige Klagen „geführet; dieser römische Baumeister eifert (l. 7. c. 5.) „wider den zu seiner Zeit eingeführeten Gebrauch, die „Wände der Gebäude und der Zimmer mit leeren „Vorstellungen anzufüllen, die nichts lehren und den „Geist nicht unterhalten, wie Aussichten, Teiche, „Rasens, und dergleichen waren, anstatt daß die alten „Griechen Bilder aus der Geschichte ihrer Götter „und Helden anbrachten. Über eben diese Gemälde hält „sich Lucianus (Contempl. n. 6.) spöttisch auf und „saget: Ich wollte in Gemälden nicht Städte und „Berge allein sehen, sondern auch die Menschen „selbst, und was diese machen und reden." — Weil dieses schon zum Theil im 34 §. des vorigen Kapitels gesagt ist, so geben wir diese in Einzelheiten abweichende Stelle des Textes hier als eine Variante in den Noten. Meyer.

Steinen[1]) scheinet man die lebhaften Farben, als: Roth, Grün, u. dergl. vermieden zu haben, sonderlich da sich kein Marmor von einer einzigen dieser Farben in dem höchsten und schönsten Ton findet; wenigstens sind in dem schönsten Musaico dieser Art, welches die Tauben im Museo Capitolino sind,[2]) nur schwache Farben angebracht. Die von der zweiten Art aber haben alle mögliche Farben, jedoch von Glaspasten; und so sind die zwei Stüke in dem herculanischen Museo, vom Dioskorides aus Samos verfertigt, die im zweiten Theile beschrieben werden.[3]) Ich behaupte jedoch nicht, daß sich in Werken von vielfärbigem Musaico keine gelben und rothen Steine, und einige andere Farben finden, als welches wider den Augenschein sein würde, sondern ich rede dort von dem höchsten Tone in einigen solchen Farben.

§. 19. Diese Arbeit war vornehmlich bestimmt zum Fußboden in Tempeln und in andern Gebäuden, und zulezt wurden auch Gewölber damit beleget, wie man noch izo in einem Kryptoportico der tiburtinischen Villa Kaisers Hadrianus siehet,[4]) wel-

1) Apulejus (Metam. l. 5. princ.) sagt, indem er von dem Hause der Psyche spricht: pavimenta ipsa *lapide pretioso caesim diminuto* in varia *picturae* genera discriminabantur. Fea.

2) [Man vergleiche 12 B. 1 K. 8 — 9 §.]
Sollte die capitolinische Musaik mit den Tauben durchaus von Marmorstücken verfertigt, oder keine Stifte von Glasfluß bei derselben angewandt sein? Meyer.

3) [12 B. 1 K. 9 — 11 §.]

4) Das Gegentheil behauptet Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 7. p. [illegible]): questi (musivische Arbeiten) servirono da principio al solo ornato delle volte, e di la passarono poi nelle pareti e ne' pavimenti. Übrigens wird nicht

ches auch an der großen Cuppola sowohl als
kleinern der St. Peterskirche zu Rom g
ist.[1]) Solche Fußboden sind aus Steinen
Größe des Nagels am kleinen Finger zusam
sezet, und weñ dieselben von besondern
gefunden worden, sind Tischblätter daraus ver
worden, wie dergleichen in dem Museo C
lino und in anderen römischen Wohnungen
hen sind: es sind auch die Steine des ber
Musaico zu Palestrina von eben der Grö
prächtigen Zimmern wurden zuweilen in de
und an mehr Orten des Fußbodens, weñ
aus weissen und schwarzen Steinen bestehet,
von mehr Farben gearbeitet; und von di
ist das Musaico eines Zimmers, welches un
lestrina vor etwa vier Jahren entdeket worde
aber solche Stüke unendlich fein sind, wur
selben unten sowohl als auf den Seiten um
dünnen Marmorplatten gefüttert, und als
gröbere Arbeit eingesezet. Auf solche Art
die gemeldeten Tauben des Musei Capi

gesagt, worauf sich diese Angabe gründe, und
weitere Gewähr dafür vorhanden sein sollte, s
wir uns lieber zu Winckelmañs Meinung
Die überbleibsel im Kryptoportico scheinen
besondern Art zu sein; deñ wir finden bei V
(l. c. not.), wo er vermuthlich von ihnen sprich
eigentlich erhobene Arbeiten von sehr feste
mit Steinchen und Glasflüssen von verschiede
überzogen seien, so daß man sie in Absicht auf
kung ungefähr mit den Basreliefen von gefärbt
vergleichen könne. Ein hübsches Fragment,
der Hofnung vorstellend, von gleicher Art be
im Museo der Bibliothek zu Paris und sei
Graven Caylus (Récueil, t. 6. pl. 86.) bekañ
Meyer.

1) [Man vergleiche 1 B. 2 K. 21 §.]

und die zwo Stüke des Dioskorides in dem Fußboden zweier Zimmer eines pompejischen Gebäudes gefunden.[1])

§. 20. Zulezt ist mit ein paar Worten von dem Gebrauche bei den Alten zu reden, die Gemälde vor dem Nachtheile, welchen sie von der Luft oder der Feuchtigkeit leiden köñten, zu verwahren.[2]) Dieses geschah mit Wachse, womit sie dieselben überzogen, wie Vitruvius und Plinius melden, und dadurch erhöheten sie zu gleicher Zeit den Glanz der Farben. Dieses hat sich in einigen Zimmern verschütteter Häuser der alten Stadt Resina, nahe bei dem alten Herculano gelegen, gezeiget. Die Wände hatten Felder von Zinober, von solcher Schönheit, daß es Purpur schien, da man dieselben aber nahe an das Feuer brachte, um den angesezeten Tarter abzulösen, zerschmolz das Wachs, womit die Gemäl-

1) Schöner und zarter gearbeitet als alle musivischen Arbeiten ist die im Jahre 1780 in der Villa des Graven Fede unter Tivoli gefundene, welche jezo den Fußboden eines Kabinets im vaticanischen Museo ziert. In der Mitte sieht man ein kleines Bild mit theatralischen Masken, und dieses ist in einiger Entfernung mit einem breiten Laubgewinde umgeben. (Mus. Pio-Clem. t. 7. p. 86 — 87. tav. 48.) Meyer.

2) In diesem und dem vorigen Kapitel haben viele Stellen aus der ersten Ausgabe, welche in der wiener Ausgabe fehlen, der Wiederaufnahme werth geschienen; wodurch freilich der ohnehin etwas lose Zusammenhang nicht verbessert worden. Dieser lezte Paragraph gehört ebenfalls zu den wieder aufgenommenen, und dürfte mit dem, was früher von Frescomalerei gesagt worden, zu streiten scheinen, weil die mit Wachs überzogenen Malereien wahrscheinlich nicht auf nasse Gründe gemalt waren. Auch bezieht sich, was der Autor von ausgeschmolzenem Wachse erinnert, nicht auf eigentliche Gemälde mit Figuren, sondern blos auf decorirte Wände. Meyer.

de überzogen waren. Es fand sich auch eine
von weissem Wachse unter Farben liegen, in
Zimmer des unterirdischen Herculanums; vermu
war man beschäftiget, dasselbe auszumalen, i
unglükliche Ausbruch des Vesuvius kam und
überschüttete.

Geschichte
der
Kunst des Altertums.

Achtes Buch.

Von dem
Wachstume und dem Falle der griechischen Kunst, in welcher vier Zeiten und vier Style können gesezet werden.



Erstes Kapitel.

§. 1. Der dritte Abschnitt dieser Abhandlung von dem Wachstume und dem Falle der griechischen Kunst gehet nicht weniger als die vorigen auf das Wesen derselben, und es werden hier verschiedene allgemeine Betrachtungen der vorigen Bücher durch merkwürdige Denkmale der griechischen Kunst näher und genauer bestimmet.

§. 2. Von dem Ursprunge, Fortgange und dem Wachstume der griechischen Kunst, können sich diejenigen mehr, als andere einen Begrif machen, welche die seltene Gelegenheit gehabt haben, Gemälde und sonderlich Zeichnungen von den ersten Malern in Italien bis auf unsere Zeiten zu sehen. Vornehmlich weñ man eine ununterbrochene Folge von Zeichnungen von mehr als dreihundert Jahren wie mit einem Blike durchlaufen und übersehen kañ, wozu ein Theil der großen Samlung von Zeichnungen Herrn Bartholomä Cavaceppi, Bildhauers zu Rom, eingerichtet ist; und weñ man aus derselben die Stufen der neueren Kunst mit denen, welche sich in der Kunst der Alten entdeken, vergleichet, so erlanget man deutlichere Begriffe von dem Wege zur Vollkommenheit unter den Alten. Durch diese Vergleichung wird klar, daß, wie der Weg zur Tugend rauh und enge, der zur Kunst, und zwar welcher zur Wahrheit derselben führet, strenge und ohne Ausschweifung sei und sein müße. Die Altväter neuerer Kunst annoch in der Kindheit derselben haben so wie Ra-

phael in ihrem höchsten Glanze that, den Umriß ihrer Figuren mit einer genauen Bestimmung angegeben, und begnügeten sich nicht, wie diejenigen, die man Machinisten nennet, das ist: die große Werke geschwinde ausführen, ihre Figuren aus dem Gröbsten zu entwerfen, und das Übrige dem Glüke des Pinsels zu überlassen. Durch solche strenge Zeichnung gelangeten dieselben endlich zur Richtigkeit, und der Meister offenbaret sich in den zuverläßigen, kaum angedeuteten Zügen auch der kleinsten Figur. Man unterscheidet daher noch izo einige Zeichnungen des Penni, genañt Fattore, die denen vom Raphael, dessen Schüler er war, am nächsten kommen, blos an den oft abgesezeten Linien und Umschreibungen der Figuren, die in des Meisters ersten Gedanken, wie diese selbst, eine aus der andern fließen und geschrieben heissen können.

§. 3. Weñ hier von dem ältesten Style der griechischen Kunst geredet wird,[1] verstehet man nicht die ersten Versuche in derselben, die im ersten Kapitel berühret sind,[2] sondern die Werke, in welchen die Kunst bereits ihre Form erlanget hatte und in ein Systema gebracht war. Es könte dieser Styl vielleicht mit der Schreibart des Hero-

1) Der zweite und dritte Paragraph, in welchen der Autor nicht von dem ältern, sondern von dem ältesten Style in der griechischen Kunst redet, vermöge eines von ihm später angenommenen Unterschiedes, sind aus den Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Altertums, S. 31—32, entlehnt, und schienen uns wegen vieler siñvollen Andeutungen nicht ungeschikt, gerade diesen Abschnitt zu eröfnen. So haben wir auch in den nächsten Paragraphen manches aus den Anmerkun[illegible]n in den Text aufzunehmen für zwekmäßig erachtet. M[illegible]er.

2) [1 B. 1 K. [illegible]

dotus, des ältesten griechischen Geschichtschreibers und dessen Zeitgenossen verglichen werden. Aristoteles merket an, daß dieselben die alte Form des Ausdruks behalten, in welcher die Redensarten eine von der andern getrennet sind, und keine Verbindung haben, daher auch den Perioden die gewünschete Rundung mangelt. Dieses wird sonderlich auf die Gemälde dieses ersten Styls der Kunst als eine Vergleichung dienen können; deñ es wird denselben die Rundung gefehlet haben, die durch Licht und Schatten entstehet, so wie dieses an den Malern vor dem Raphael, und sonderlich an denen von der florentinischen Schule ausgesezet werden kañ.

§. 4. Die Kunst unter den Griechen hat wie ihre Dichtkunst, nach Scaligers Angeben, und wie Florus die römische Geschichte eintheilet, vier Hauptzeiten und wir köñten deren fünf sezen. Deñ so wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Theile und gleichsam Stufen hat: den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme, und das Ende, worin der Grund lieget von den fünf Auftritten oder Handlungen in theatralischen Stüken; eben so verhält es sich mit der Zeitfolge der Kunst; da aber das Ende derselben ausser die Gränzen derselben gehet, so sind hier eigentlich nur vier Zeiten derselben zu betrachten. Der ältere Styl hat bis auf den Phidias gedauert; durch ihn und durch die Künstler seiner Zeit erreichete die Kunst ihre Größe, und man kañ diesen Styl den großen und hohen nennen; von dem Praxiteles an bis auf den Lysippus und Apelles erlangete die Kunst mehr Gratie und Gefälligkeit, und dieser Styl würde der schöne zu benennen sein. Einige Zeit nach diesen Künstlern und ihrer Schule fing die Kunst an zu sinken in den Nachahmern derselben, und wir köñten einen dritten Styl der

Nachahmer sezen, bis sie sich endlich nach und nach gegen ihren Fall neigete.

§. 5. Bei dem älteren Style sind erstlich die übrig gebliebenen vorzüglichen Denkmale desselben, ferner die aus denselben gezogenen Eigenschaften, und endlich der Übergang zu dem großen Style zu betrachten. Man kañ keine ältere und zuverläßigere Denkmale des ältern Styls als einige Münzen anführen, von deren hohem Alter das Gepräge und ihre Inschrift Zeugniß geben: deñ da dieselben unter den Augen ihrer Städte gepräget worden, ist davon sicher auf die Kunst ihrer Zeit zu schließen. Denselben füge ich einen Carniol des Stoschischen Musei bei, welcher zu Ende des ersten Stüks dieses Kapitels gesezet ist. 1)

§. 6. Die Inschrift gehet auf diesen Münzen sowohl als auf dem Steine rükwärts, das ist: von der Rechten zur Linken; diese Art zu schreiben aber muß geraumere Zeit vor dem Herodotus aufgehöret haben. Deñ da dieser Geschichtschreiber einen Gegensaz der Sitten und Gebräuche der Ägypter gegen die Griechen machet, führet er an, daß jene auch im Schreiben das Gegentheil von diesen gethan, und von der Rechten zur Linken geschrieben haben; 2) eine Nachricht, welche zu einiger Bestimmung der Zeit in der Art zu schreiben unter den Griechen, so viel ich weiß, noch nicht bemerket ist, und aus welcher man schließen kañ, daß von der Zeit dieses Geschichtschreibers an, das ist: in der sechs und siebenzigsten Olympias bei den Griechen der Gebrauch rükwärts zu schreiben seit geraumer Zeit abgekommen war. Pausanias aber meldet,

1) [In der ersten Ausgabe S. 140. Unter den Denkmalen Numero 125.]

2) L. 2. c. 36.

daß unter der Statue des Agamemnons zu Elis, (welche eine von den acht Figuren des Onatas und zwar derjenigen war, welche sich erboten hatten zum Loose, mit dem Hektor zu fechten) die Schrift von der Rechten zur Linken gegangen;[1]) welches etwas Seltenes auch an den ältesten Statuen scheinet gewesen zu sein; denn er meldet dieses von keiner andern Inschrift auf Statuen. Da nun Onatas kurz vor dem Feldzuge des Xerxes wider die Griechen, das ist: vor der zwei und siebenzigsten Olympias, und also nicht lange vor dem Phidias geblühet hat, so ist ohngefähr die Zeit zu bestimmen, da die Griechen aufgehöret haben, rükwärts zu schreiben.[2])

§. 7. Unter den ältesten Münzen sind die von einigen Städten in Großgriechenland, sonderlich die Münzen von Sybaris, von Kaulonia und von Posidonia oder Pästum in Lucanien zu merken. Die erstern können nicht nach der zwei und siebenzigsten Olympias, in welcher Sybaris von den Krotoniatern zerstöret worden,[3]) gemachet sein, und die Form der Buchstaben in dem Namen dieser Stadt deutet auf viel frühere Zeiten.[4]) Der Ochse auf diesen, und der Hirsch auf Münzen von Kaulonia, sind ziemlich unförmlich: auf sehr alten Münzen

1) L. 5. c. 25.

2) [Man sehe 9 B. 1 K. 11 §.]

3) Herodot. l. 6 c. 21. l. 5. c. 44. Diod. Sic. l. 12. §. 9—10. Nach Wesselings Anmerkung zum Diodor wurde Sybaris im 3 Jahre der 67 Olympiade zerstört. Fea.

4) Auf denselben steht VM, anstatt ΣΥ, und eben so, nämlich wie ein M, stehet das Sigma auf angeführeten Münzen von Posidonia. Das Rho (P) hat einen kleinen Schwanz: R. Kaulonia ist geschrieben: ΛV[illegible] (Conf. Magnan. Miscell. numism. t. 1. tab. 33. tab. 35. t. 4. tab. 47 — 51. t. 1. tab. 12. n. 1.) Winckelmann.

dieser Stadt ist Jupiter, so wie Neptunus auf Münzen der Stadt Posidonia, von schönerem Gepräge, aber im Style, welcher insgemein der hetrurische heisset. Neptunus hält seinen dreizackichten Zepter, wie eine Lanze, im Begriffe, zu stoßen, und ist wie Jupiter nakend, ausser daß er sein zusammengenommenes Gewand über beide Arme geworfen hat, als weñ ihm dasselbe statt eines Schildes dienen sollte;[1] so wie Jupiter auf einem geschnittenen Steine seine Ägis um seinen linken Arm gewikelt hat.[2] Auf diese Art fochten zuweilen die Alten in Ermangelung des Schildes, wie Plutarchus vom Alcibiades,[3] und Livius vom Tiberius Gracchus berichtet.[4] Das Gepräge dieser Münzen ist auf der einen Seite hohl, und auf der andern erhoben, nicht wie es einige kaiserliche Münzen sowohl als die von römischen Familien haben, wo das hohle Gepräge der einen Seite ein Versehen ist; sondern auf jenen Münzen zeigen sich offenbar zween verschiedene Stempel, welches ich an dem Neptunus deutlich darthun kañ.[5] Wo derselbe erhoben ist, hat er einen Bart

1) Die Abbildung dieser Münze in Magnani Lucania numismatica, tab. 19 — 26, welche sich in Hinsicht des Wurfs des Gewandes in etwas von obiger Beschreibung unterscheidet. Amoretti.

2) [Denkmale, Numero 9. Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 3 Abth. 48 Num.]

3) Alcib. in fine. [c. 39.)

4) L. 25. c. 16. Scalig. Conject. in Varr. princ. p. 8 — 10.

5) Zu den allerältesten. Münzen gehören einige atheniensische in Silber geprägte. Unter Numero 72 und 73 der Abbildungen findet man zwei solche Münzen, wovon die erste im herzoglichen Münzkabinete zu Gotha und die andere unter Mionnets Münzpasten ist. Der stark erhobene Minervakopf auf der Vorderseite deutet

und krause Haare; hohl gepräget ist er ohne Bart, und mit gleichen Haaren: dort hängt das Gewand vorwärts über den Arm, und hier hinterwärts; dort gehet an dem Rande umher ein Zierat, wie von zween weitläuftig geflochtenen Striken, und hier ist derselbe einem Kranze aus Ähren ähnlich; der Zepter aber ist auf beiden Seiten erhaben.

§. 8. Es ist im Übrigen nicht darzuthun, wie jemand ohne Beweis angibt, [1] daß das Gamma der Griechen nicht lange nach der funfzigsten Olympias nicht Γ, sondern C geschrieben worden, wodurch die Begriffe von dem ältern Styke aus Münzen zweifelhaft und widersprechend werden würden. Deñ es finden sich Münzen, auf welchen gedachter Buchstab in seiner älteren Form vorkömt, die gleichwohl ein vorzügliches Gepräge haben; unter denselben kañ ich eine Münze der Stadt Gela in Sicilien, geschrieben CEΛΩΣ, mit einer Biga und dem Vordertheil eines Minotaurs, anführen. [2] Ja man kañ das Gegentheil von jenem Vorgeben unter andern aus einer Münze der Stadt Segesta in Sicilien, mit dem runden Gamma, darthun, welche, wie ich im Folgenden hoffe darzuthun, lange nach dieser Zeit, und in der hundert und vier und dreissigsten Olympias, gepräget worden. [3]

durch die Rohheit der Gestalt auf ein so hohes Altertum, daß vielleicht kaum eines der noch vorhandenen Marmorbilder höher hinaufreichen dürfte. Meyer.

1) Reinold. hist. liter. Græc. et Latin. p. 57.

2) Castelli gibt eine Abbildung dieser Münze in der Kupfertafel zu seinem Werke: Sicilia et objacent. insulæ, n. 24. und Paruta in seiner Sicilia numismat. tab. 100. n. 3. 10. 11. tab. 101. n. 12 et 13. tab. 99. n. 1 et 4. Fea.

3) In dem Nouv. Traité de Dipl. t. 1. sec. part. sect. 2.

§. 9. An diesem Orte verdienen vier Schalen von dem feinsten Golde, in der Form und Größe einer Unterschale zum Kaffee, erwähnet zu werden, die in alten Gräbern bei Girgenti entdeket worden, und sich in dem Museo des dasigen Bischofs Lucchesi befinden; und dieses, weil die Verzierungen auf denselben in gewisser Maße dem Gepräge jener Münzen ähnlich sind, daher auch diese seltenen Stüke von gleichem Alter zu sein scheinen.[1]) Zwo dieser Schalen haben auswärts einen Rand umher, dessen Zieraten in Ochsen bestehen, und dieser Rand kan getriebene Arbeit genennet werden: denn es ist derselbe mit einem erhoben geschnittenen Stempel geschlagen, welcher an dem inneren Rande ange-

chap. 15. p. 679. pl. 10, wo eine Abbildung des ältesten griechischen Alphabets gegeben ist, sieht man das Gamma fast ganz wie das gewöhnliche Γ gestaltet; eben so in der berühmten βυςροφηδον, von Fourmont entdekt. (Acad. des Inscript. t. 15. Mém. p. 395.) Man findet diesen Buchstaben in der Gestalt des C oder G nur auf den spätern Denkmalen aus dem vierten Jahrhunderte vor Christo; und in andern aus dem dritten christlichen Jahrhunderte bis zum funfzehnten. (l. c. p. 681. pl. 11.) Hieraus möchte also folgen, daß bei den Griechen das Gamma in Gestalt des Γ älter sei, als das in Gestalt von C oder G. Fea.

1) Von Houel (Voyage pittoresque des Isles de Sicile. Paris 1782. vol. 4. p. 48.) erfährt man, daß zwar sonst in der bischöflichen Bibliothek zu Girgenti vier solche goldene Schalen gewesen, aber zu seiner Zeit nur noch zwei; die eine mit dem getriebenen Zierat von Ochsen, und die andere glatt. Von beiden gibt er Abbildungen. (Pl. 237.) Selbst der Autor spricht anderswo (3 B. 4 K. 24 §.) nur von zwei solchen Schalen. Die verzierte hat nach Houel 5 Zoll 4 Linien im Durchmesser, die glatte 4 Zoll, vermuthlich nach französischem Maße. Meyer.

sezet worden, um auf der andern Seite das Erhobene herauszutreiben. Die zwo andern Schalen haben einen mit eingeschlagenen Punkten am Rande herum verfertigten Zierat. In Ausdeutung gedachter Ochsen ist nicht nöthig, mit dem Besizer dieser Schalen bis zu dem Apis der Ägypter zurükzugehen;[1] deñ bei den Griechen waren Ochsen der Sonne gewidmet, und Ochsen zogen den Wagen der Diana; es können auch diese Thiere als ein Bild des Akerbaues angesehen werden, welches der Ochse auf etlichen Münzen von Großgriechenland anzudeuten scheinet, weil die Ochsen den Pflug ziehen, und den ganzen Feldbau bestellen. Eben dieses Thier war das Zeichen der ältesten athenienſischen[2] sowohl als römischen Münzen.[3]

§. 10. Daß die Begriffe der Schönheit, oder vielmehr, daß die Bildung und Ausführung derselben den griechischen Künstlern nicht, wie das Gold in Peru wächset, ursprünglich mit der Kunst eigen gewesen, bezeugen sonderlich die ältesten sicilianischen Münzen, um so viel mehr, da die Münzen der nachfolgenden Zeiten alle andere an Schönheit übertroffen. Ich urtheile nach uralten und seltenen Münzen von Leontium, Messina, Segesta und Syrakus, die in dem ehemaligen stoschischen Museo von mir untersuchet worden sind, und zwo von diesen Münzen der leztern Stadt sind zu Anfang dieses dritten Stüks in Kupfer zu sehen;[4] der Kopf ist ei-

1) Diese Auslegung gibt auch Riedesel. (Reise in Sicilien 2c. 1 Br.) Amoretti.

2) Schol. Aristoph. in Avib. 1106.

3) Plin. l. 18. c. 3. sect. 3. *Servius rex, ovium boumque effigie primus æs signavit.*

4) [S. 451 der wiener Ausgabe.]

ne Proserpina;[1]) diese und andere Köpfe gedachter Münzen sind gezeichnet, wie der Kopf der Pallas auf den ältesten athenienfischen Münzen, und an einer Statue derselben in der Villa Albani. Kein Theil derselben hat eine schöne Form, folglich auch das Ganze nicht; die Augen sind läng und platt gezogen; der Schnitt des Mundes gehet aufwärts; das Kiñ ist spizig und ohne zierliche Wölbung; die Haarloken sind in kleine Ringeln geleget, und sind den Beeren der Weintrauben ähnlich; daher sie auch von den ältesten griechischen Dichtern so benennet sind; und es ist bedeutend genug, zu sagen, daß das Geschlecht an den weiblichen Köpfen fast zweifelhaft ist. Eben daher ist es geschehen, daß ein solcher sehr seltener weiblicher Kopf von Erzt und etwas über Lebensgröße, in dem herculanischen Museo, für ein mäñliches Bild angesehen worden ist. Gleichwohl ist die Rükseite jener Münzen nicht allein in Absicht des Gepräges, sondern auch der Zeichnung der Figur, zierlich. Wie aber ein grosser Unterschied ist unter der Zeichnung im Kleinen und im Grossen, und von jener nicht auf diese kañ geschlossen werden; so war es leichter, eine zierliche kleine Figur, etwa

1) Ob die Kehrseite, welche viel besser gearbeitet ist, nicht von einem spätern Stempel, welcher dem ältern Avers beigesellt worden, herrühren mag? ein Umstand, wovon man sowohl unter den antiken als modernen Münzen Beispiele findet.

Fea glaubt, die scheinbare Ungleichheit im Style des Averses und Reverses durch die Annahme erklären zu können, daß der Künstler in dem Kopfe der Proserpina vielleicht irgend ein von den Syrakusanern verehrtes uraltes Bild dieser Göttin nachgeahmt habe. Das ist wenigstens möglich, deñ oft finden sich in späterer Zeit Nachahmungen des ältern griechischen Styls in Marmor, und eben dieses köñte auch wohl auf Münzen der Fall sein. Meyer.

inen Zoll groß, als einen Kopf von eben der Grö-
ie schön zu zeichnen. Die Bildung dieser Köpfe
nt also nach der angegebenen Form die Eigenschaf-
en des ägyptischen und hetrurischen Styls, und ist
in Beweis der in den drei vorhergehenden Kapiteln
ngezeigeten Ähnlichkeit der Figuren dieser drei Völ-
er in den ältesten Zeiten.

§. 11. Gleiches Altertum mit angeführeten Mün-
en scheinet der sterbende Othryades in dem stoschi-
chen Museo zu haben.[1] Die Arbeit ist nach der
Schrift auf demselben griechisch, und stellet den
ierbenden Spartaner Othryades nebst einem an-
ern verwundeten Krieger vor, wie jener, so wie
ieser, sich den tödlichen Pfeil aus der Brust ziehet,
nd zugleich das Wort: dem Siege, auf seinen
Schild schreibet.[2] Die Argiver und Spartaner
varen im Streite über die Stadt Thyrea, und ma-
eten auf beiden Seiten von jeder Nation dreihun-

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 4 Kl. 1 Abth. 8 Num.]

2) Lucianus (Contempl. c. 24. Rhet. præc. c. 18.) und Andere (Val. Max. l. 3. c. 2. extern. n. 4.) sagen, daß der Held mit seinem Blute geschrieben. Plutarchus (Parall. [Αργειων t. 7. p. 219. edit Reisk.] bemerket, daß er die beiden Worte ΔΙΙ ΤΡΟΠΑΙΟΥΧΩΙ: dem siegreichen Jupiter, auf den Schild gezeichnet. Der Künstler wird einer verschiedenen Nachricht gefolget sein, da er das Wort Sieg gesezet; oder der einge-schränkete Raum ist die Ursache, daß er ein Wort genommen, welches die Absicht des Helden überhaupt, und den Gedanken von jener Schrift enthält und ausdrüket. Das Wort ist in dorischer Mundart geschrieben, welche den Spartanern eigen war, und ist der Dativus NIKAI, anstatt NIKHI. Man sehe die Abhandlung über diesen Stein in der Beschreibung der geschnittenen Steine des stoschischen Musei. Winckelmañ.

dert Mañ aus, die gegen einander fechten sollten, um ein allgemeines Blutvergießen zu verhindern. Diese sechshundert Mañ blieben alle auf dem Plaze, ausser zween von den Argivern, und von den Spartanern dem einzigen Othryades,, welcher, so tödlich verwundet er war, alle Kräfte sammelte, und von den Waffen der Argiver eine Art eines Siegeszeichens zusammenlegete. Auf einem von den Schildern deutete er den Sieg auf Seiten der Spartaner mit seinem Blute an. Dieser Krieg geschah ohngefähr zur Zeit des Krösus. Die Scribenten, unter welchen Herodotus der erste ist: [1]) sind verschieden in Erzählung dieser merkwürdigen Begebenheit; zu dieser Untersuchung aber ist hier nicht der Ort. [2]) Die Arbeit des Steins ist mit Fleiß ausgeführet, und es fehlet den Figuren nicht an Ausdruk: die Zeichnung derselben aber ist steif und platt, die Stellung gezwungen und ohne Gratie. Weñ wir betrachten, daß keiner von andern Helden des Altertums, deren Tod merkwürdig ist, auf gleiche Weise sein Leben geendiget, und daß des Othryades Tod ihn auch bei den Feinden von Sparta verehrt gemachet, deñ seine Statue war zu Argos: [3]) so ist wahrscheinlich, daß diese Vorstellung auf niemand anders deuten könne. Wollte man annehmen, daß dieser Held bald nach seinem Tode ein Vorwurf der Künstler geworden, welches die rükwärts geschriebene Schrift auf dessen Schilde wahrscheinlich machet, und da dessen Tod zwischen der funfzigsten und sech-

1) L. 1. c. 82.

2) [Adnot. ad Herodot. I. 82. edit. Schweighaus.]

3) Pausan. l. 2. c. 20. Meyer.
In dieser Stelle spricht Pausanias von dem Bild des Perilaus, des Argivers, welcher den Othryades erlegt. Siebelis.

gsten Olympias wird zu sezen sein: so würde die rbeit dieses Steins uns den Styl von Anakre- ns Zeit zeigen. Es würde folglich demselben der kañte Smaragd des Polykrates, Herrn von Sa- os, welchen Theodorus, der Vater des Tele- les, geschnitten, in der Arbeit ähnlich gewesen in.

§. 12. Was die Werke der Bildhauerkunst in iesem ältern Style betrift, so führe ich, wie über- aupt von andern Werken der Kunst, keine an, ls die ich selbst gesehen und genau untersuchen kön- en: deñ es pfleget mit den Zeichnungen derselben ie mit den Erzählungen zu ergehen, die in jedem lunde einen Zusaz bekommen; daher ich von ei- er der ältesten erhobenen Arbeiten in der Welt, elche in Engeland ist, in Absicht meines gegenwär- gen Vorhabens nicht reden kañ. Es stellet dasselbe Verk einen jungen Ringer vor, welcher vor einem zenden Jupiter stehet: ich zeige dasselbe im Fol- enden an.

§. 13. Die deutlichsten Merkmale dieses älteren Styls [1]) offenbaren sich an der Pallas in der Villa

1) In den Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Altertums, S. 32, liest man Folgendes: „Dieser „ältere Styl kañ sonderlich betrachtet und erkennet wer- „den in drei Statuen, von denen die eine in dem Pa- „laste Farnese stehet, und einen unbekleideten Rin- „ger in Lebensgröße vorstellet, die zwo andern sind be- „kleidet: die eine ist eine Pallas in der Villa des „Herrn Cardinals Alexander Albani, und die zwote „ist die große Muse im Palaste Barberini, de- „ren ich zu Anfange des zweiten Theils dieser Anmer- „kungen gedacht habe. Der Kopf des vermeineten Rin- „gers, welcher niemals abgelöset gewesen ist, deutet „eine bestimte Person an, und siehet den alleräItesten „mänlichen Köpfen auf griechischen Münzen und der „hetrurischen Bildung ähnlich; es sind auch die Haare

Albani, die, so wie sie vor der Ergänzung war, in meinen alten Denkmalen vorgestellet ist. 1) Die Gestalt des Gesichts und die Formen der Theile sind so gebildet, daß, wenn der Kopf von Basalt wäre, man denselben für eine ägyptische Arbeit halten könnte, und er ist den weiblichen Köpfen auf den ältesten syrakusischen und einigen Münzen von Großgriechenland völlig ähnlich; ja, man könnte hier auch

„sowohl am Kopfe als über der Schaam in kleine geringelte Löckchen reihenweis geleget, als welches ein beständiges untrügliches Zeichen der Kunst vor dem Flor derselben ist. In der ganzen Figur aber offenbaret sich so viel Wissenschaft mit meisterhafter Arbeit ausgeführet, daß dieselbe der schönsten Zeiten der Kunst würdig sein könnte.

„Die barberinische Muse kann nicht völlig so alt sein; denn die Bildung des Gesichts ist verschieden von der Pallas, und hat regelmäßige Züge der Schönheit; die Bekleidung aber, deren Falten senkrecht hängen, lässet auf die Zeit schließen, in welcher ich dieselbe, nach denen im zweiten Theile gegebenen Muthmaßungen, gesezet habe. Es ist diese Statue vielmehr als ein Werk anzusehen, welches auf dem Wege der Kunst zur Vollkommenheit gemachet worden, den Agelades, als der wahrscheinliche Meister desselben, betreten hatte. Vermuthlich ist die Pallas von bemaltem Marmor, in dem herculanischen Museo, eben so alt als jene Pallas, als welcher dieselbe in der Idea des Gesichts völlig ähnlich ist.“

Um den Zusammenhang des Textes nicht zu stören, haben wir diese ganze Stelle nicht darin aufgenommen, da ohnehin die Statue des Ringers im Palaste Farnese, und die große Muse im Palaste Barberini nicht dem älteren Style angehören, wie auch der Autor selbst von der leztern bestimmt ausgesprochen, und von der ersten angedeutet hat. Meyer.

1) [Numero 17. Man sehe die Beilage II. am Ende dieses Bandes.]

hetrurischen Styl zeigen; denn die Augen sind
glich platt geschnitten, und aufwärts gezogen,
eben so ist der Mund gezogen; das Kinn ist
nlich, und das Oval des Gesichts bleibet dadurch
vollkommen; die Haare sind, wie an der Pal-
s gewöhnlich ist, lang von dem Kopfe herunter-
unden. Der Ägis bedeket ihr nicht allein die
ust, sondern auch den Rüken, und reichet bis auf
Schenkel herunter, dergestalt, daß derselbe ein
ll, welches eigentlich Ägis war, vorstellet, und
ier den Namen bekommen hat: der Ägis des
ypiters war das Fell der Ziege Amalthea,
ihn gesäuget. An unserer Pallas hat derselbe
en Rand mit Schlangen besezet, und ist ihr mit
hlangen um den Leib, anstatt des Gürtels, gebun-
t. Vermuthlich ist die Diana von bemaletem Mar-
r, in dem herculanischen Museo, [1]) eben so alt
e jene Pallas, als welcher dieselbe in der Idea
s Gesichts völlig ähnlich ist. Der Grund, den
Römer gehabt haben, diese und andere Statuen
n gleichem Alter aus Griechenland wegzuführen,
i kein anderer gewesen sein, als eben derjenige,
lcher mich veranlasset, solcher hier zu gedenken:
mlich Werke der ältesten Kunst der Griechen auf-
stellen, um die Folge in derselben vollständig zu
ben.

§. 14. Diesen ältern Styl glauben die Lieb-
ber des Altertums in einem erhobenen Werke
Campidoglio zu finden, welches über die vor-
ufige Abhandlung von der Zeichnung der
ten Künstler in meinen Denkmalen in
upfer gestochen ist; [2]) und drei weibliche Bak-
anten nebst einem Faune vorstellet, mit der Un-

1) [1 B. 2 K. 14 §. 3 B. 2 K. 11 §.]

2) [Unter den Vignetten Numero 8.]

den Haaren, an dem Kopfe und in den Tiefen des Gewandes gebrauchet. Kallimachus der Bildhauer soll ferner das korinthische Kapitäl erfunden haben;[1] Skopas aber, der berühmte Bildhauer, bauete in der sechs und neunzigsten Olympias einen Tempel mit korinthischen Säulen;[2] also hätte Kallimachus zur Zeit der größten Künstler, und vor dem Meister der Niobe, welches vermuthlich Skopas ist (wie im Folgenden wird untersuchet werden) und vor dem Meister des Laokoons gelebet, welches sich mit der Zeit, die aus der Ordnung der Künstler, in welcher ihn Plinius sezet,[3] zu ziehen ist, nicht wohl reimet. Hierzu komt, daß dieses Stük zu Horta, einer Gegend, wo die Hetrurier wohneten, gefunden worden: welcher Umstand auch einige Wahrscheinlichkeit geben könte, daß es ein Werk hetrurischer Kunst sei, von welcher es alle Eigenschaften hat.[4] So wie man dieses Werk für eine griechische Arbeit hält, so würden auf der andern Seite die im vorigen Kapitel angeführeten drei schöne gemalete irdene Gefäße des mastrillischen Musei zu Neapel,[5] und eine Schale in dem königlichen Museo zu Portici, für hetrurisch angesehen

1) Vitruv. l. 4. c. 1.

2) Pausan. l. 8. c. 45.

3) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 34.

4) Fontanini (Antiq. Hort. l. 1. c. 6.) schreibt, daß dieses Denkmal in der Villa Ruzzi stand, wohin es wohl in den lezten Jahrhunderten, oder auch schon in alten Zeiten konte gebracht sein. Foggini (Mus. Capitol. t. 4. tav. 53.) gibt eine Abbildung davon, und hält es für eine Arbeit des Kallimachos oder wenigstens für eine alte Nachbildung. Fea.

5) [3 B. 4 K. 14 §.]

orden sein, weñ nicht die griechische Schrift auf enselben das Gegentheil zeigete.[1])

§. 15. Von diesem ältern Style würden deutlichere Keñzeichen zu geben sein, weñ sich mehrere Werke in Marmor, und sonderlich erhobene Arbeiten rhalten hätten, aus welchen wir die älteste Art, ihre Figuren zusammenzustellen, und hieraus den Grad es Ausdruks der Gemüthsbewegungen erkennen öñten.[2]) Weñ wir aber, wie von dem Nachdruke

1) Diese Gefäße sind in Kupfer gestochen und erkläret zu finden in des Canonici Mazzochi Erläuterung der herakleischen Tafeln, im gedachten königlichen Museo. Die Kupfer aber geben einen schlechten Begrif, weil sie nach elenden Zeichnungen, welche ich gesehen habe, gemachet sind. Es scheinet, daß der Verfasser die Originale weniger als die Zeichnungen betrachtet habe, weil ihm sonst der Betrug an einem andern kleinern Gefäße dieses Musei, auf welchem, nach Anzeige der Schrift, Juno, Mars und Dädalus stehen, hätte in die Augen fallen müßen. Diese Schrift ist nicht gemalet, wie auf den andern Gefäßen, sondern eingegraben; und auf einem andern Gefäße in eben dieser Samlung ist das Wort ΔΟΡΔΩΝΟΣ mit großen Buchstaben eingeschnitten. Die Inschrift ΜΑΞΙΜΟΣ ΕΓΡΑΨΕ auf einem gemaleten Gefäße, in der ehemaligen Samlung des Rechtsgelehrten Joseph Valetta zu Neapel, kaß ebenfalls Zweifel über deren Richtigkeit erweken. Wohin dieses Gefäß gekommen, habe ich nicht erfahren können; in der vaticanischen Bibliothek, wo die übrigen valettischen Gefäße sind, befindet es sich nicht. Winckelmañ.

2) Des Autors eigene Anleitung hat die Forscher darauf gebracht, in den meisten der Monumente, welche sonst ohne Unterschied für hetrurisch gegolten, den altgriechen Styl zu erkennen; und so findet keine Klage mehr statt über die Seltenheit solcher Werke. Im Gegentheile scheint uns das Glük gerade von dieser Seite recht wohl bedacht zu haben, weil sich gewiß in jeder nur einigermaßen beträchtlichen Antikensamlung entweder Münzen,

von anderen Bildhauern zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts verfertigt worden: denn die Figuren sind alle sehr mittelmäßig, aber die Zieraten sind dergestalt ausgearbeitet, daß dieselben unseren Künstlern zum Muster dienen können, und sie der alten Arbeit dieser Art gleich geachtet werden.[1]

§. 17. Wir können überhaupt die Kennzeichen und Eigenschaften dieses ältern Styls kürzlich also begreifen: die Zeichnung war nachdrüklich, aber hart; mächtig, aber ohne Gratie, und der starke Ausdruk verminderte die Schönheit. Da aber die Kunst der ältesten Zeiten nur Göttern und Helden gewidmet war, deren Lob, wie Horatius saget, nicht mit der sanften Leyer stimmet,[2] so wird die Härte selbst zur Größe der Bilder mitgewirket haben. Die Kunst war strenge und hart, wie die Gerechtigkeit dieser Zeiten, die auf das geringste Verbrechen den Tod sezete.[3] Dieses ist je-

1) Ohne Zweifel zielt der Autor auf zwei Grabmäler von Sansovino (Andrea Contucci), welche sich im Chor der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom befinden. Wir geben zwar zu, daß die Statuen an denselben nicht zu den allerbesten Werken dieses großen Meisters gehören, aber es möchte wohl ein zu hartes Urtheil sein, wenn man sie der Mittelmäßigkeit beschuldigte; besonders muß man die eine Statue loben, welche die Stärke vorstellet, und eine andere, mit dem Stundenglase in der Hand. Die Zieraten von Masken, Laubwerk und halberhoben gearbeiteten Figuren verdienen das ihnen gezollte Lob; sie sind geschmakvoll erfunden und auf das Zarteste ausgearbeitet. Man findet sie daher als Muster in ihrer Art sehr oft in Gypsabgüssen in den Werkstätten der Künstler, bei denen sie gewöhnlich für Antiken gelten. Meyer.

2) [L. 1. od. 6. v. 10 — 11.]

3) Thucyd. l. 3. c. 45.

doch stufenweis zu verstehen, da wir unter dem ältern Style den längsten Zeitlauf der griechischen Kunst begreifen; so daß die spätern Werke von den erstern sehr verschieden gewesen sein werden.

§. 18. Dieser Styl würde bis in die Zeiten, da die Kunst in Griechenland blühete, gedauert haben, wenn dasjenige keinen Widerspruch litte, was Athenäus vom Stesichorus vorgibt, daß dieser Dichter der erste gewesen, welcher den Herkules mit der Keule und mit dem Bogen vorgestellet:[1]) denn es finden sich viele geschnittene Steine mit einem so bewafneten Herkules in dem ältern und zuvor angedeuteten Style. Nun hat Stesichorus mit dem Simonides zu gleicher Zeit gelebet, nämlich in der zwei und siebenzigsten Olympias, oder um die Zeit, da Xerxes wider die Griechen zog;[2]) und Phidias, welcher die Kunst zu ihrer Höhe getrieben, blühete in der acht und siebenzigsten Olympias;[3]) es müßten also besagete Steine kurz vor

1) L. 12. c. 1. [n. 6. Beschreib. d. geschnitt. Steine ꝛc. 2 Kl. 16 Abth. 1718 Num.]

Dieser Einwurf scheint unerheblich, da die Nachrichten der Alten über das Leben des Stesichoros Gründe darbieten, seine Blüthe viel früher zu sezen als die des Simonides. Die Volksagen und Überlieferungen, aus welchen die ältern griechischen Dichter ihre Vorstellungen von Göttern und Heroen schöpften, standen auch den bildenden Künstlern zu Gebote, und wir dürfen mit Grunde voraussezen, daß sie aus den vom Volke geglaubten und erzählten Mythen eher, als aus den Gedichten gleichzeitiger Dichter, Gegenstände zu ihren Schöpfungen entlehnt haben. Meyer.

2) Bentley's Dissertat. upon Phalar. p. 36.

3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. Nach Harduins Lesart in der 84 Olympiade. Aber Heyne (antiquar. Auff. 1 St. 180—181 S.) macht es aus Gründen wahrscheinlich,

oder nach jener Olympias gearbeitet sein. Strabo aber gibt eine viel ältere Nachricht von denen dem Herkules beigelegeten Zeichen: es soll diese Erdichtung vom Pisander herrühren, welcher, wie Einige wollen, mit dem Eumolpus zu gleicher Zeit gelebet hat, und von andern in die drei und dreissigste Olympias gesezet wird.[1]) Die ältesten Figuren des Herkules haben weder Keule noch Bogen gehabt, wie Strabo versichert.

§. 19. Man kan aber hier nicht behutsam genug gehen in Beurtheilung des Alters der Arbeit; und eine Figur, die hetrurisch oder aus der älteren Kunst der Griechen zu sein scheinet, ist es nicht allezeit. Es kan dieselbe eine Copie oder Nachahmung älterer Werke sein, welche vielen griechischen Künstlern allezeit zum Muster dieneten.[2]) Da dieser ältere Styl sich vornehmlich durch Bilder der Gottheiten geformet hatte, so wurde in den Figuren derselben dieser Styl annoch in den besten und spätern Zeiten der Kunst nachgeahmet, vermuthlich um denselben in solcher Gestalt ein höheres Altertum, und durch dieses mehrere Verehrung einzuprägen. Es finden sich Werke mit Figuren der Götter, die sonderlich in der Bekleidung und in den gezwungenen Parallelfalten derselben, aus gedachter Zeit der Kunst zu sein scheinen; aber die Zieraten an denselben sprechen ihnen dieses Alter ab, nnd deuten auf eine weit spätere Kunst. Dieses zeiget sich augenscheinlich an einem vierseitigen Altare[3]) oder Basamente in der

daß die alte Lesart: LXXXIII, troz der Autorität der pariser Handschrift, die richtigere sei. Meyer.

1) L. 15. p. 1009.

2) Constantin. Porphyrogen. Excerpta ex Nicol. Damasc. p. 514. v. Τελχῖνες.

3) Ein vierseitiger, oben spizig zulaufender Altar, (Pau-

Villa des Herrn Cardinals Alexander Albani, und dergleichen Werke köñten mehrere angeführet werden. Diese ältere Gestalt der Götter ist sogar auf Münzen angebracht, und man kañ diese Betrachtüng unter andern machen bei einer Pallas auf Alexanders des Großen Münzen, die im älteren Style gekleidet ist. Weñ es also Figuren der Gottheiten sind, die aus anderen Zeichen und Gründen das Altertum, welches sie zeigen, nicht haben können, so scheinet alsdañ der ältere Styl etwas Angenommenes zu sein, zu Erwekung größerer Ehrfurcht. Deñ wie, nach dem Urtheile eines alten Scribenten, die Härte in der Bildung und in dem Klange der Worte der Rede eine Größe gibt: 1) so machet die Härte und Strenge des ältern Styls eine ähnliche Wirkung in der Kunst. Dieses ist nicht allein von dem Nakenden der Figuren, sondern auch von ihrer Kleidung, und von der Tracht der Haare und des Bartes zu verstehen, wie sie an den hetrurischen und an den ältern griechischen Figuren sind.

§. 20. Zu Erläuterung dieser Anzeige kañ ich dasjenige erhobene Werk der Villa Albani anführen, dessen Kupfer zu Anfang der Vorrede 2) gesezet worden, wo alle Figuren weiblicher Gottheiten nach dem Begriffe, den wir von hetrurischen Figuren haben, gekleidet sind. Da aber die korinthische Ordnung des Tempels, und die an der Friese desselben

san. V. 14.) soll ägyptische Form haben [Pignor. tab. 2. fig. 1. b.], da die griechischen sich der ovalen Form nähern. [Denkmale, Numero 15.] Siebelis.

1) Demetr. Phaler. de eloc. §. 105. και γαρ το δυσφωνον πολλαχου ογκηρον.

2) [In der ersten Ausgabe; hier unter Numero 103 der Abbildungen.]

vorgestellete Wettlaufe auf Wagens, auf eine griechische Arbeit deuten: würde man dieses Werk der Bekleidung der Figuren gemäß für eine griechische Arbeit des ältern Styls halten. Das Gegentheil hiervon aber lieget in eben der Säulenordnung des Tempels, welche dem Vitruvius zufolge später erfunden wurde; 1) und folglich wird hier der ältere Styl nachgeahmet sein. Eine hetrurische Arbeit kan hier nicht gesuchet werden, weil wir wissen, daß die hetrurischen Tempel überhaupt von den griechischen verschieden waren: denn jene hatten keine Friese, und die Balken der Deke (mutuli) hatten einen großen Vorsprung über die Säulen des Portals sowohl als über die Mauern der Celle, so daß dieser hervorragende Theil der Balken das Maß des Viertheils der Höhe der Säulen hatte; und dieses geschah, da die Celle keinen Säulengang umher hatte, das Volk vor dem Regen zu schüzen. 2) Durch diese Anmerkung erkläre ich zu gleicher Zeit eine von niemand verstandene Stelle des Vitruvius. 3)

1) L. 4. c. 1.

2) Man kann nicht sagen, daß die Hetrurier keinen Säulengang um ihre Tempel und die Cellen derselben gehabt, da sie vielmehr die Erfinder derselben gewesen sind, wie Pater Paoli ausführlich erwiesen hat. (Antichità di Pesto, dissert. 3.) Fea.

3) L. 4. c. 7. *Supra trabes et supra parietes trajecturæ mutulorum, quarta parte altitudinis columnæ projiciantur.*

Der Autor vermengt hier die Gebräuche des Altertums. Die Hetrurier hatten in den ältesten Zeiten an ihren Tempeln einen großen Vorsprung über die Mauer gemacht, um unter Dach zu sein, und dieser Vorsprung hat den Säulen ihre Entstehung gegeben, welche die Hetrurier selbst hinzugefügt, um dem zu großen Vorsprung die nöthige Haltung zu geben; so sind die Säulenhallen (porticus) entstanden. Pater Paoli erklärt (l. c.) die-

§. 21. Noch deutlicher war eben diese Nachahmung in der erhobenen Figur eines Jupiters, mit einem längeren Barte als gewöhnlich, und mit Haaren, die vorwärts über die Achseln fielen, welcher ebenfalls nach der Art der ältesten Figuren bekleidet war; und dennoch war es ein Werk von der Römer Zeiten unter den Kaisern, wie die Inschrift: IOVI EXSVPERANTISSIMO, nebst der Form der Buchstaben zeigeten: diese Inschrift ohne die Figur ist vom Spon bekañt gemachet. 1) Es scheinet, daß hier die Absicht gewesen, durch eine solche uralte Gestalt dem Jupiter mehr Ehrfurcht zu erweken, und ihm gleichsam eine entlegenere Ursprünglichkeit zu geben. 2)

§. 22. Die Göttin der Hofnung findet sich in dem ältesten Style vorgestellet, in einer kleinen Figur in der Villa Ludovisi, die gleichwohl, vermöge der römischen Inschrift auf dem Sokel dersel-

ses Kapitels des Vitruvius, das man bisher nicht verstanden, auf eine ganz neue Art. Fea.

1) Miscell. erud. antiquit. sect. 4. princ. p. 71. [Beschreib. d. geschnitt. Steine rc. 2 Kl. 3 Abth. 79 Num.]

2) Der Autor fährt in der ersten Ausgabe, S. 240, also fort: „Eben diese Beschaffenheit kañ es mit dem „Kopfe der Pallas, von der Hand des Aspasius „haben (Stosch, pierres gravées, pl. 13.), an welchem der „Styl einer Zeit ähnlich ist, die älter scheinet, als die„jenige, welche die Form der Buchstaben in dem Na„men des Künstlers andeutet. Es muthmaßet daher „auch Gori (Mus. Etrusc. p. 91.), daß der griechische „Meister desselben etwa eine hetrurische Figur vor Au„gen müße gehabt haben.“ Wir nahmen Anstand, diese Stelle wieder dem Texte einzuverleiben, weil es durch neuere Forschungen ausgemacht ist, daß gedachter Pallaskopf entweder eine vortrefliche Nachahmung eines Werks vom hohen Style der griechischen Kunst, oder gar selbst ein Original aus diesem Style ist. Meyer.

ben, [1]) etwa in dem zweiten Jahrhundert der Kaiser muß gemachet sein, und eben so ist die Hofnung auf den kaiserlichen Münzen, die ich theils wirklich oder in Kupfer gestochen gesehen, gebildet worden, von denen ich eine der lezteren auf einer Münze Kaisers Philippus des Älteren anführen kan. [2]) Man kan diesen Gebrauch zum Beispiele durch die auf van dykische Art gekleidete Porträts erklären, welche Tracht noch izo von den Briten beliebet wird, und auch dem Künstler sowohl als der gemaleten Person weit vortheilhafter ist, als die heutige, dicht anliegende, gezwungene Kleidung ohne Falten. Ich erinnere mich auch, daß zwo Victorien in Lebensgröße, die sich izo zu Sanssouci befinden, weil dieselben mit geschlossenen Füßen auf den Zehen stehen, und also vermöge dieses Standes, welcher denen, die die Bedeutung davon nicht einsahen, gezwungen schien, [3]) in die ältesten Zeiten versezet wurden. Hiervon aber zeiget sich das Gegentheil in dem römischen Namen, der auf dem Rüken auf der Binde stehet, die kreuzweis über der Brust sowohl als über dem Rüken gehet. Durch diese Binden sollen die Flügel angebunden vorgestellet sein, die ehemals und vielleicht von Erzt vorhanden gewesen und eingesezet waren. [4])

1) Auf der Base dieser Figur stehet folgende von mir anderwärts [Beschreib. d. geschnitt. Steine ꝛc. 2 Kl. 17 Abth. 1832 Num.] zuerst bekant gemachete Inschrift:

Q. AQVILIVS. DIONYSIVS. ET.
NONIA. FAVSTINA. SPEM. RE.
STITVERVNT.

Winckelman.

2) Pedrusi, I Cesari in metallo, t. 6. tav. 6. n. 5. 6. 8. Die Abbildung ist nicht genau. Fea.

3) Sie sollen nämlich schwebend scheinen. Meyer.

4) Binden, welche kreuzweis über Brust und Rüken lau-

§. 23. Eben so verhält es sich mit den irrig sogenañten Köpfen des Plato, welche nichts als Köpfe von Hermen sind, denen man mehrentheils eine Gestalt gegeben, wie man sich etwa die Steine, auf welche die ersten Köpfe gesezet wurden, vorstellete: [1]) es ist aber in denselben ein verschiedenes Altertum mit mehr oder weniger Kunst ausgedrüket. Der schönste von solchen Hermen ging bei meiner Zeit aus Rom nach Sicilien und befindet sich in dem Museo des ehemaligen Jesuitercollegii zu Palermo; [2]) unter denen aber, die in Rom häufig sind, ist ein sogenañter Plato in dem Palaste, die Farnesina genañt, der vorzüglichste. Vollkommen ähnlich und gleich ist jener Herme der Kopf einer mänlichen bekleideten Statue von neun Palmen hoch, welche im Frühlinge des 1761 Jahres, nebst vier weiblichen angeführeten Karyatiden, bei Monte Porzio unweit Frascati (wo, besage einiger vorher entdeketen Inschriften, eine Villa des Hauses Portia war) gefunden wurde. Die Statue hat ein Unterkleid von leichtem Zeuge, wie die gehäufeten kleinen Falten anzeigen, in welche es bis auf die Füße herunterhänget, und über dasselbe einen Mantel von Tuch,

sen, müßen nur etwa an Figuren wie Ikarus, in den beiden Basreliefs der Villa Albani, als Befestigung der Flügel gedacht werden. Aber an den Victorien und vielen andern, welche solche Binden haben, sollen sie wohl blos das Gewand halten. (Zoëga, Bassirilievi, p. 174.) Meyer.

1) In der ersten Ausgabe, S. 241, steht hier noch: „Es hängen auf beiden Seiten insgemein Haarstripen „herunter, wie an den hetrurischen Figuren." Um den Zusammenhang nicht zu unterbrechen, fand dieses Einschiebsel eine bequemere Stelle hier. Meyer.

2) Wahrscheinlich ist es die schon oben im 5 B. 1 K. 25 §. angeführte. Meyer.

unter dem rechten Arme über die linke Schulter geschlagen, so daß der linke Arm, der auf die Hüfte gestüzet stehet, bedekt bleibet.[1] Auf dem Rande des über die Schulter geworfenen Theils des Mantels stehet der Name CAPΔANAΠAΛΛOC, geschrieben mit zwei Lambda, wider die gewöhnliche Schreibart. Dieser Buchstabe aber findet sich auch anderwärts überflüssig und gedopelt, wie auf einer seltenen Münze der Stadt Magnesia in Erzt,[2] mit der Inschrift: MAΓNHT. ΠOΛΛIΣ, anstatt ΠOΛIΣ:[3]

1) Diese Karyatiden sind schon oben im 6 B. 1 K. 19 §. genañt. Die Statue mit der Inschrift CAPΔANAΠAΛΛOC, auf dem Saume des Mantels, kam in das Museum Pio-Clementinum. Ausser in den Denkmalen, Numero 163, wo der Autor ausführlich von ihr handelt, findet man bei Cavaceppi (t. 3. tav. 27.) eine Abbildung. Aber annehmlicher ist die Erklärung, und besser die Abbildung im Museo Pio-Clementino (t. 2. tav. 41.), wo Visconti höchst wahrscheinlich macht, daß sie einen bärtigen, oder sogenañten indischen Bakchus vorstelle. Eine andere gute Abbildung ist im Musée françois par Robillard Peronville, livrais. 43. Meyer.

2) Diese Münze findet sich in dem Museo des Herrn Johañ Casanova, königlich polnischen pensionirten Malers zu Rom, über dessen seltene und einzige Münzen ich eine Erläuterung unter Händen habe. Winckelmañ. [Diese Erläuterung ist nicht zu Stand gekommen.]

3) In der ersten Ausgabe, S. 142, ist die Stelle über den Sardanapalus etwas anders, und wir theilen, was sich nicht ungezwungen in den Zusammenhang des Textes fügen wollte, hier der Vollständigkeit wegen mit. „Es ist hier kein „anderer als der bekañte König in Assyrien zu verstehen, „welchen aber diese Statue nicht vorstellen kañ, und „dieses aus mehr als aus einem Grunde: es wird hier „genug sein, zu sagen, daß derselbe, nach dem Herodotus[?], ohne Bart und beständig geschoren war, „da die Statue einen langen Bart hat. Es zeuget „dieselbe von guten Zeiten der Kunst, und allem Anse-

es findet sich auch der Name der Göttin Cybele geschrieben Κυβελλα, so wie die Stadt Petilia in Lucanien auch Petillia geschrieben wird.[1]) Ich habe über diese besondere Figur in meinen alten Denkmalen, wo dieselbe bekañt gemachet worden, ausführlich gehandet;[2]) und begnüge mich hier Folgendes anzuzeigen. Nachdem man lange Zeit in Rom streitig gewesen war über die Person, die in dieser Statue vorgestellet werden sollen, da man dieselbe nicht auf den bekañten Sardanapalus

„hen nach ist sie nicht unter den römischen Kaisern ge„machet.“ Meyer.

1) Über die Form der Buchstaben finden sich einige Anmerkungen zu machen. Die Buchstaben, welche oben einen Winkel machen, haben die eine Linie hervorspringend; und so gezogen kommen sie vor auf Inschriften, auch auf irdenen Lampen. (Passeri Lucern. t. 1. tab. 24.) Der hervorspringende Stab an denselben aber ist bisher für ein Keñzeichen späterer Zeiten, etwa von den Antoninern, gehalten worden: folglich köñte die Statue nicht so alt sein, als sie es nach der Kunst scheinet. Es finden sich aber in den herculanischen Papieren, und auf einem Stüke Mauerwerk daselbst (Pitt. d' Ercol. t. 2. p. 221.), die Buchstaben auf eben die Art geformet; und unter andern in der Abhandlung des Philodemus von der Redekunst, welcher mit dem Cicero zu gleicher Zeit lebete: und diese seine Schrift scheinet aus den vielen Verbesserungen und Änderungen die eigene Handschrift dieses epikurischen Philosophen zu sein. Es waren also griechische Buchstaben mit hervorspringenden Stäben schon zur Zeit der römischen Republik üblich. Von den herculanischen Buchstaben kañ man sich einen Begrif machen aus drei Stüken von eben dergleichen Papier in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien; (Lambec. Comment. Bibl. Vindob. t. 8. p. 411.) diese sind jenen völlig ähnlich, mit dem Unterschiede, daß die wienerischen etwa um eine Linie größer sind. Winckelmañ.

[Man sehe das Blatt Abbildungen am Ende des 2 Bandes.]

2) [Numero 163.]

deuten konte, als welcher keinen Bart trug, und sich alle Tage denselben abnehmen ließ, habe ich endlich aus den Nachrichten von zween Königen dieses Namens in Assyrien, von denen der erstere ein weiser Man war, als wahrscheinlich angegeben, daß die Statue vermuthlich diesen abbilden wolle. Wir können im übrigen auch von einer mänlichen Figur in weiblichen Kleidern nicht behaupten, daß dieselbe den wohllüstigen Sardanapalus vorstelle,[1]) da auch der Philosoph Aristippus die Kleidung des anderen Geschlechts kan angeleget haben; wenigstens war es bei ihm gleichgültig, sich also, oder wie gewöhnlich, zu kleiden.[2]) Die vier Karyatiden, welche von mehrern übrig geblieben, haben vermuthlich ein Gesims eines Zimmers getragen: den auf ihren Köpfen ist eine erhöhete Rundung, in welchem Rande ein Kapitäl oder Korb wird gestanden haben.

§. 24. Eine ähnliche Gestalt wurde den Köpfen eines indischen Bakchus, oder eines Liber Pater gegeben, doch so, daß hier in der Großheit der Formen die Gottheit sich deutlich von den gemeinen Köpfen der Hermen unterscheidet.[3]) Einen noch weit älteren Styl hat man nachahmen wollen in einer weiblichen Statue von schwärzlichem Marmor in dem Museo Capitolino, die zwei-

1) Die Statue hat einige Ähnlichkeit mit der Figur des sogenanten Trimalchion, von welchem oben geredet worden. (5 B. 1 K. 7 §.) Fea.

2) Sext. Empir. Pyrrh. hypoth. l. 1. c. 14. l. 3. c. 24.

3) In der wiener Ausgabe, S. 468, liest man hier noch: „Eins von solchen Bildern des Bakchus stehet im farnesischen Palaste; weit schöner aber ist dasjenige, „welches sich izo bei dem Bildhauer Cavaceppi be„findet.“ Es schien uns unnöthig, diese Stelle im Texte zu lassen, da sie nichts enthält, was nicht schon im Vorigen gesagt wäre. Meyer.

al Lebensgröße ist, und in der Villa des Hadrians entdeket worden. Deñ es stehet dieselbe mit ·runterhängenden und fest angeschlossenen Armen, wie Pausanias die Statue des Arrhachions, nes Siegers der olympischen Spiele der vier und infzigsten Olympias beschreibet.[1]) Daß jene Stae aber nicht ein gleiches Alter habe, offenbaret h deutlich aus der Arbeit, und man würde das egentheil noch begreiflicher machen können, weñ r Kopf alt wäre, welches Bottari in seinem Museo Capitolino irrig glaubet, und sich lange i dessen Form aufhält.[2]) Der Kopf ist hingegen llig neu, und nach einer willkürlichen Idea gearitet, doch so, daß man die großen Haarloken denen nlich zu machen gesuchet hat, die sich auf den chseln erhalten haben. Nach Ergänzung dieser tatue wurde der alte wahre Kopf derselben, in gechter Villa, entdeket, und von dem Cardinal Pognac erhandelt, in dessen Samlung von Altermern dieser Kopf sich noch izo befinden wird.[3])

§. 25. Die Eigenschaften dieses ältern Styls aren unterdessen die Vorbereitungen zum hohen tyl der Kunst, und führeten diesen zur strengen ichtigkeit und zum hohen Ausdruk: deñ in der ärte von jenem offenbaret sich der genau bezeichnete mriß, und die Gewißheit der Keñtniß, wo alles ifgedeket vor Augen lieget. Auf eben diesem Wege ürde die Kunst in neuern Zeiten, durch die schar-

1) L. 8. c. 40.

Er war Sieger in der 54 Olympiade, und nicht in der 57, wie in der wiener Ausgabe aus einem Versehen steht, das nicht dem Autor beizulegen ist, da er oben (1 B. 1 K. 13 §.) die richtige Zahl gesezt. Meyer.

2) T. 3. tav. 81.

3) [Man sehe 2 B. 3 K. 8 §. Note.]

fen Umrisse und durch die nachdrükliche Andeutung aller Theile vom Michael Angelo zu ihrer Höhe gelanget sein, weñ die Bildhauer auf dieser Spur geblieben wären. Deñ wie in Erlernung der Musik und der Sprachen, dort die Töne und hier die Sylben und Worte, scharf und deutlich müßen angegeben werden, um zur reinen Harmonie und zur flüssigen Aussprache zu gelangen: eben so führet die Zeichnung nicht durch schwebende, verlorene und leicht angedeutete Züge, sondern durch mäñliche, obgleich etwas harte und genau begränzte Umrisse zur Wahrheit und zur Schönheit der Form. Mit einem ähnlichen Style erhob sich die Tragödie zu eben der Zeit, da die Kunst den großen Schritt zu ihrer Vollkommenheit machete, in mächtigen Worten und starken Ausdrüken von großem Gewichte, wodurch Aschylus seinen Personen Erhabenheit, und der Wahrscheinlichkeit ihre Fülle gab, und die Redekunst selbst war in den Schriften des Gorgias, welcher dieselbe erfand, poetisch. 1)

§. 26. Man merke zu Ende der Betrachtung über diesen ersten Styl das unwissende Urtheil eines Malers, welcher ein Scribent wurde, 2) wie Du Fresnoy, da es ihm so wenig als diesem in der Kunst gelingen wollte. Es will uns derselbe belehren, man nenne alle Werke Antiken, von der Zeit Alexanders des Großen bis auf den Phokas; die Zeit aber, von welcher er an rechnet, ist so wenig richtig, als diejenige, mit welcher er endiget. Wir sehen aus dem Vorigen, und es wird sich im Folgenden

1) Aristot. rhet. l. 3. c. 1. δια τυτο ποιητικη πρωτη εγενετο λεξις, οιον ἡ Γοργιυ. [Man vergleiche 4 B. 1 K. 18 §.]

2) Des Piles, Remarques sur l'art de la peint. de Du Fresnoy, p. 105.

daß noch itzo ältere Werke als vor Alexan-
zeiten übrig sind; das Alter in der Kunst aber
auf vor dem Constantin. Eben so haben
gen, welche mit dem Pater Montfaucon
, daß sich keine Werke griechischer Bildhauer
n haben, als von der Zeit an, da die Grie-
ter die Römer kamen, viel Unterricht nöthig.[1])

ntiq. expl. t. 3. l. 1. c. 1. n. 5.

Zweites Kapitel.

§. 1. Endlich da die Zeiten der völligen Erleuchtung und Freiheit in Griechenland erschienen, wurde auch die Kunst freier und erhabner: deñ der ältere Styl war auf ein Systema gebauet, welches aus Regeln bestand, die von der Natur genommen waren, sich aber nachher von derselben entfernet hatten, und idealisch geworden waren. Man arbeitete mehr nach der Vorschrift dieser Regeln, als nach der Natur, die nachzuahmen war: deñ die Kunst hatte sich eine eigene Natur gebildet. Über dieses angenommene Systema erhoben sich die Verbesserer der Kunst, und näherten sich der Wahrheit der Natur. Diese lehrete aus der Härte und von hervorspringenden und jäh abgeschnittenen Theilen der Figur in flüssige Umrisse zu gehen, die gewaltsamen Stellungen und Handlungen gesitteter und weiser zu machen, und sich weniger gelehrt, als schön, erhaben und groß zu zeigen. 1) Durch diese Verbesserung der Kunst haben sich Phidias, Polykletus, Skopas, Alkamenes, Myron und andere Meister berühmt gemachet, und der Styl derselben kañ der große genennet werden, weil ausser der Schönheit die vornehmste Absicht dieser Künstler scheinet die Großheit gewesen zu sein. 2) Hier ist in der Zeichnung

1) [Man sehe die Beilage III. am Ende dieses Bandes.]

2) Ein fast ähnliches Urtheil über die Werke des Phidias fällt Demetrius Phalereus (de Elocut. n. 14.), wo

s Harte von dem Scharfen wohl zu unterschei-
en, damit man nicht z. E. die scharfgezogene
ndeutung der Augenbraunen, die man beständig in
ildungen der höchsten Schönheit siehet, für eine
nnatürliche Härte nehme, welche aus dem äl-
ern Style geblieben sei: denn die scharfe Bezeichnung
at ihren Grund in den Begriffen der Schönheit,
ie oben bemerket worden.

§. 2. Es ist aber wahrscheinlich, und aus einigen
nzeigen der Scribenten zu schliessen, daß der Zeich-
ung dieses hohen Styls das Gerade einigermaßen
och eigen geblieben, und daß die Umrisse dadurch
n Winkel gegangen, welches durch das Wort vier-
kt oder eckicht scheinet angedeutet zu werden. 1)

er ihnen Großheit, verbunden mit einer sorgfältigen Ausarbeitung beilegt. Man vergleiche Petr. Victorii Comment. in Demetr. Phaler. p. 16., wo diese angeführte Stelle gründlich erläutert wird. Fea u. Meyer.

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2.

Der Autor bezieht sich hier auf das Urtheil des kunstverständigen Varro bei Plinius über die Werke des Polyklet: *quadrata* tamen ea esse tradit *Varro* et pæne ad *unum exemplum*. Die obige Erklärung, wiewohl sie dem Kunstcharakter der Werke aus dieser Zeit im Ganzen entsprechen mag, scheint dennoch den Worten des Varro nicht angemessen. Der Zusammenhang dieses Sazes mit dem Vorhergehenden: Proprium ejusdem, ut uno crure insisterent, excogitasse, „eine Eigentümlichkeit von ihm ist, ersonnen zu haben, daß seine „Werke nur mit einem Fuße fest aufstanden,“ ist deutlich durch die Partikel tamen angezeigt. „Dennoch „(fährt Plinius mit Varros Worten fort) waren „seine Werke *quadrata*,“ das heißt: im höchsten Ebenmaße, und, weit gefehlt, daß er durch jene veränderte Stellung das richtige Verhältniß der einzelnen Theile zum Ganzen gestört, hatten sie vielmehr in der Symmetrie eine so große Vollendung, daß sie fast

Deñ da diese Meister, wie Polykletus, Gesezgeber in der Proportion waren, und also das Maß eines jeden Theils auf dessen Punkt werden gesezet haben, so ist nicht unglaublich, daß dieser großen Richtigkeit ein gewisser Grad schöner Form aufgeopfert worden. 1) Es bildete sich also in ihren Fi-

wie nach einem Muster: pæne ad *unum exemplum*, nach einer Idea gearbeitet schienen. Diese lezten Worte beziehen sich nicht auf eine in den Werken Polyklets herschende Einförmigkeit, als wären sie alle nach einem Leisten gearbeitet gewesen, sondern vielmehr auf die eine unwandelbare ihm einwohnende Idea von einer vollendeten, in allen ihren Theilen harmonischen menschlichen Gestalt, welche er in allen einzelnen übrigens verschiedenartigen Vorstellungen wieder auszudrüken verstand. So enthalten also die Worte des Varro keinen gegen Polyklet gerichteten Tadel, sondern vielmehr das seinen großen Verdiensten um die Kunst, in Hinsicht der richtigen Proportion, gebürende Lob. Daß quadrata nicht auf eine zierliche Mittelstatur geht, wie Einige wollen, sondern daß es überhaupt proportionirt heißt: kañ die Bedeutung des diesem Wort entsprechenden griechischen τετραγωνος in dem bekañten Bruchstüke des Simonides bei Plato, in dem ersten Buch der Ethik des Aristoteles an mehreren Stellen, Suidas (sub h. v.) und besonders Celsus (de Med. l. 2. c. 1.) beweisen. (Conf. Philostr. vita Apollon. l. 7. c. 42. Heroic. c. 9. p. 715.) Mehrere Beweisstellen für die dem Worte *exemplum* gegebene Bedeutung findet man in jedem Wörterbuch und selbst Plinius gebraucht es häufiger auf diese Weise. Meyer.
[Varro sollte in der angeführten Stelle bei Plinius nicht tadeln?]

1) Anstatt: „ein gewisser Grad von schöner Form aufge„opfert worden,“ würde es vielleicht richtiger heissen: „ein gewisser Grad von Anmuth in den Formen man„gelte,“ Deñ das eigentlich Zarte, Schöne und Gefällige kam erst in den Werken des Praxiteles zur Erscheinung; dem Phidias und Polyklet

iren die Großheit, welche aber in Vergleichung
:gen die wellenförmige Umrisse der Nachfolger die-
r großen Meister eine gewisse Härte kan gezeiget
aben. Dieses scheinet die Härte zu sein, welche
ian am Kallon und am Hegesias,[1]) am Ka-
achus und am Kalamis, ja selbst am Myron,
uszusezen fand;[2]) unter welchen gleichwohl Kana-
ius jünger war als Phidias: den er war des
olykletus Schüler, und blühete in der fünf
nd neunzigsten Olympias.[3]) Wen meine Muth-
maßung statt findet, die ich im zweiten Theile dieser
Geschichte über zwo Kanephoren in gebranter

war es noch nicht in seinem ganzen Umfange bekant; und hätte sich auch, selbst wen es ihnen bekant gewesen, wohl nicht mit der Erhabenheit ihrer Werke, des Jupiters, der Minerva, der Juno rc. vertragen. Meyer.

1) Quintil. l. 12. c. 10. [n. 7.] Nam *duriora* et *Tuscanicis proxima Callon* atque *Hegesias*, jam *minus rigida Calamis*, *molliora* adhuc supra dictis *Myron* fecit.

[Bei Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. init. et n. 16.) und bei Pausanias (l. 8. c. 42.) kömt ein Bildhauer Hegias vor, wornach Bruckhus und Burman die Stelle Quintilians verändert haben, und auch in der wiener Ausgabe und Feas übersezung der Geschichte der Kunst steht im Texte Hegias.]

Müller (Æginet. p. 102.) vertheidigt mit Stellen des Plinius und Lucianus den Namen Hegesias, und vermuthet, daß er ein Äginete gewesen. *Hegesiæ* beim Plinius wird von Harduin und Gronov in Schuz genommen, aber der aus einer Inschrift von ihnen angeführte Hagesias aus Ephesus gehört nicht hieher. Spalding, in seinem Quintilian, behält aus guten Gründen Hegesias bei. Siebelis.

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

3) Pausan. l. 6. c. 13.

Erde gebe,[1]) daß nämlich dieselben Copien zwo berühmter Kanephoren des Polykletus sein können: so würde aus jener erhobenen Arbeit ein deutlicherer Begrif der Eigenschaft dieses Styls und der demselben noch anklebenden Härte, als aus anderen Anzeigen und Schlüssen zu ziehen sein.

§. 3. Es wäre unterdessen in Absicht des Tadels der Härte in der Zeichnung der vorher gedachten Bildhauer zu beweisen, daß die alten Scribenten sehr oft, wie die neuern, von der Kunst geurtheilet, und die Sicherheit der Zeichnung, die richtig und strenge angegebenen Figuren des Raphaels, haben vielen gegen die Weichheit der Umrisse, und gegen die rundlich und sanft gehaltenen Formen des Correggio, hart und steif geschienen; welcher Meinung überhaupt Malvasia, ein Geschichtschreiber der bolognesischen Maler ohne Geschmak, ist: eben so wie unerleuchteten Sinnen der homerische Numerus, und die alte Majestät des Lucretius und Catullus, in Vergleichung mit dem Glanze des Virgilius, und mit der süßen Lieblichkeit des Ovidius, vernachläßiget und rauh klinget. Wen hingegen des Lucianus Urtheil in der Kunst gültig ist, so war die Statue der Amazone Sosandra, von der Hand des Kalamis, unter die vier vorzüglichsten Figuren weiblicher Schönheit zu sezen: den zu Beschreibung seiner Schönheit nimt er nicht allein den ganzen Anzug, sondern auch die züchtige Mine, und ein sanftes und verborgenes Lächeln von genanter Statue.[2]) Unterdessen kan der Styl von

1) [9 B. 2 K. 23 §.]

2) Imagin. n. 6.

['Η Σωσανδρα δε και ὁ Καλαμις αιδοι κοσμησουσιν αυτην. και το μειδιαμα λεπτον και λεληθος, ὡσπερ το εκεινης εσαι. και το ευςαλες δε και κοσμιον της αναβολης παρα της Σωσανδρας.]

einer Zeit in der Kunst so wenig, als in der Art zu schreiben, allgemein sein: deñ weñ von den damaligen Scribenten nur allein Thucydides übrig wäre, so würden wir von dessen bis zur Dunkelheit getriebenen Kürze in den Reden seiner Geschichte einen irrigen Schluß auf den Plato, Lysias und Xenophon machen, dessen Worte wie ein sanfter Bach fortfließen. 1)

§. 4. Die vorzüglichsten, und man kañ sagen die einzigen Werke in Rom aus der Zeit des hohen Styls sind, so viel ich einsehen kañ, die oft angeführete Pallas von neun Palmen hoch, in der Villa Albani, die aber nicht zu verwechseln ist mit der ebenfalls oben erwähneten Pallas vom älteren Styl und in eben der Villa; ferner die Niobe und ihre Töchter, in der Villa Medicis. Jene Statue ist der großen Künstler dieser Zeit würdig, und das Urtheil über dieselbe kañ um so viel richtiger sein, da wir den Kopf in seiner ganzen ursprünglichen Schönheit sehen: deñ es ist derselbe auch nicht durch einen scharfen Hauch verlezet worden, sondern er ist so rein und glänzend, als er aus den Händen seines Meisters kam. Es hat dieser Kopf bei der hohen Schönheit, mit welcher er begabet ist, die angezeigeten Keñzeichen dieses Styls, und es zeiget sich in demselben eine gewisse Härte, welche aber besser empfunden, als beschrieben werden kañ. Man köñte in dem Gesichte eine gewisse Gratie zu sehen wünschen, die dasselbe durch mehr Rundung und Lindigkeit erhalten würde, und dieses ist vermuthlich diejenige Gratie, welche in dem folgenden Alter der Kunst Praxiteles seinen Figuren zuerst gab, wie unten angezeiget wird. Die Niobe

1) [Man sehe die Beilage Numero IV. am Ende dieses Bandes.]

und ihre Töchter sind als ungezweifelte Werke dieses hohen Styls anzusehen, aber eines von den Keñzeichen derselben ist nicht derjenige Schein von Härte, welche in der Pallas eine Muthmaßung zur Bestimmung derselben gibt, sondern es sind die vornehmsten Eigenschaften zu Andeutung dieses Styls, der gleichsam unerschaffene Begrif der Schönheit, vornehmlich aber die hohe Einfalt, sowohl in der Bildung der Köpfe, als in der ganzen Zeichnung, in der Kleidung, und in der Ausarbeitung. Diese Schönheit ist wie eine nicht durch Hülfe der Sinne empfangene Idea, welche in einem hohen Verstande, und in einer glüklichen Einbildung weñ sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben köñte, erzeuget würde; in einer so großen Einheit der Form und des Umrisses, daß sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erweket, und mit einem Hauche geblasen zu sein scheinet: so wie die fertige Hand des großen Raphaels, die seinem Verstande als ein schnelles Werkzeug gehorchete, mit einem einzigen Zuge der Feder den schönsten Umriß des Kopfs einer heiligen Jungfrau entwerfen, und unverbessert richtig zur Ausführung bestimt sezen würde.

§. 5. Zu einer deutlichern Bestimmung der Keñtnisse und der Eigenschaften dieses hohen Styls der großen Verbesserer der Kunst ist nach dem Verlust ihrer Werke nicht zu gelangen; und wir gleichen hier denjenigen, die in einem völlig zerfressenen Kopfe einer alten Statue die abgebildete Person, wie von ferne erblikt, erkennen, aber weder die Züge noch die Ausarbeitung unterscheiden können. Von dem Styl ihrer Nachfolger aber, welchen ich den schönen Styl nenne, kañ man mit mehrerer Zuverläßigkeit reden: deñ einige von den schönsten Figuren des Altertums sind ohne Zweifel in der Zeit,

in welcher dieser Styl blühete, gemachet, und viele andere, von denen dieses nicht zu beweisen ist, sind wenigstens Nachahmungen von jenen. Der schöne Styl der Kunst hebet sich an vom Praxiteles, und erlangete seinen höchsten Glanz durch den Lysippus und Apelles, wovon unten die Zeugnisse angeführet werden: es ist also der Styl nicht lange vor und zur Zeit Alexanders des Großen und seiner ersten Nachfolger.[1]

§. 6. Die vornehmste Eigenschaft, durch welche sich dieser von dem hohen Styl unterscheidet, ist die Gratie, und in Absicht derselben werden die zulezt genanten Künstler sich gegen ihre Vorgänger verhalten haben, wie unter den Neuern Guido sich gegen den Raphael verhalten würde. Dieses wird sich deutlicher in Betrachtung der Zeichnung dieses Styls, und des besonderen Theils derselben, der Gratie, zeigen.

§. 7. Was die Zeichnung allgemein betrift, so wurde alles Eckichte vermieden, was bisher noch in den Statuen großer Künstler, als des Polykletus, geblieben war, und dieses Verdienst um die Kunst wird in der Bildhauerei sonderlich dem Lysippus, welcher die Natur mehr, als dessen Vorgänger, nachahmete, zugeeignet:[2] dieser gab also seinen Figuren das Wellenförmige, wo gewisse Theile noch mit Winkeln angedeutet waren. Auf besagete Weise ist vermuthlich, wie gesagt ist, dasjenige, was Plinius viereckichte Statuen nennet, zu verstehen:[3] deñ eine viereckichte Art zu

1) [Man sehe die Beilage Numero V. am Ende dieses Bandes.]

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 6.

3) [Man vergleiche §. 2. Note. Vorläuf. Abhandl. 4 K. 54 §.]

zeichnen heisset man noch izo Quadratur.[1] Aber die Formen der Schönheit des vorigen Styls blieben auch in diesem zur Regel: den die schönste Natur war der Lehrer gewesen. Daher nahm Lucianus in Beschreibung seiner Schönheit das Ganze und die Haupttheile von den Künstlern des hohen Styls, und das Zierliche von ihren Nachfolgern.[2] Die Form des Gesichts sollte wie an der lemnischen Pallas des Phidias sein;[3] die Haare aber, die Augenbraunen, und die Stirn, wie an der Venus des Praxiteles; in den Augen wünschete er das Zärtliche und das Reizende, wie an dieser. Die Hände sollten nach der Venus des Alkamenes, eines Schülers des Phidias, gemachet werden: und wen in Beschreibungen von Schönheiten Hände der Pallas angegeben werden, so ist vermuthlich die Pallas des Phidias, als die berühmteste zu verstehen;[4] Hände des Polykletus deuten die schönsten Hände an.[5])

§. 8. Überhaupt stelle man sich die Figuren des

1) Lomazzo, Idea del Tempio della Pitt. c. 4. p. 15.

2) Imag. n. 6.

3) In der ersten und in der wiener Ausgabe sowohl als in Feas Übersezung, ist von einer lemnischen Venus des Phidias die Rede. Die uns bekanten Nachrichten der Alten sagen nichts von einer Venus des Phidias zu Lemnos, wohl aber von einer Minerva. (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 1. Pausan. l. 1. c. 28. Lucian. l. c.). Pausanias neñt sie das sehenswürdigste unter allen Werken des Phidias. Die Lemnier kauften sie vom Künstler und schenkten sie auf die Burg von Athen; daher hieß sie auch ἡ Λημνια, die Lemnierin. Der Autor hat sich hier wohl verschrieben. Meyer.

4) Brunckii Analecta, t. 2. p. 394. n. 17. p. 396. n. 24.

5) Ibid. t. 2. p. 393. n. 13

Der Autor hat dieser Stelle einen falschen Siñ un-

hohen Styls gegen die aus dem schönsten Style vor, wie Menschen aus der Heldenzeit, wie des Homerus Helden und Menschen gegen gesittetere Athenienser in der Blüthe ihres Staats. Oder um einen Vergleich von etwas Wirklichem zu machen, so würde ich die Werke aus jener Zeit neben den Demosthenes, und die aus dieser nachfolgenden Zeit neben den Cicero sezen: der erste reisset uns gleichsam mit Ungestüm fort; der andere führet uns völlig mit sich; jener lässet uns nicht Zeit, an die Schönheiten der Ausarbeitung zu gedenken; und in diesem erscheinen sie ungesuchet, und breiten sich mit einem allgemeinen Lichte aus über die Gründe des Redners.

§. 9. Zum zweiten ist hier von der Gratie als des schönen Styls insbesondere zu handeln. Es bildet sich dieselbe und wohnet in den Gebärden, und offenbaret sich in der Handlung und Bewegung des Körpers; ja, sie äussert sich in dem Wurfe der Kleidung, und in dem ganzen Anzuge: von den Künstlern nach dem Phidias, Polykletus und nach ihren Zeitgenossen, wurde sie mehr als zuvor gesuchet und erreichet. Der Grund davon muß in der Höhe der Ideen, die diese leztern Künstler bildeten, und in der Strenge ihrer Zeichnung liegen; und es verdienet dieser Punkt unsere besondere Aufmerksamkeit.

§. 10. Gedachte große Meister des hohen Styls hatten die Schönheit allein in einer vollkommenen Übereinstimmung der Theile, und in einem erhabenen Ausdruke, und mehr das wahrhaftig Schö-

terlegt, da sie nicht auf die schönen, vom Polyklet verfertigten Hände geht, sondern αἱ χεῖρες αἱ Πολυκλείτου so viel als die Kunstfertigkeit des Polykletus bedeutet, wie auch der folgende Vers deutlich zeigt. (Conf. t. 3. p. 200. n. 245.) Meyer.

[Man vergleiche 5 B. 6 K. 2 §.]

ne, als das Liebliche, gesuchet.[1] Da aber nur ein einziger Begrif der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist, und diesen Künstlern beständig gegenwärtig war, kañ gedacht werden: so müßen sich ihre Schönheiten allezeit diesem Bilde genähert haben, und sich einander ähnlich und gleichförmig geworden sein; dieses ist die Ursache von der Ähnlichkeit der Köpfe der Niobe nnd ihrer Töchter, welche unmerklich und nur nach dem Alter und dem Grade der Schönheit in ihnen verschieden ist.

— *Facies non omnibus una,*

Nec diversa tamen, qualem decet esse *sororum.*[2]

§. 11. Weñ nun der Grundsaz des hohen Styls wie es scheinet, gewesen ist, das Gesicht und den Stand der Götter und Helden rein von Empfindlichkeit, und entfernt von innern Empörungen in einem Gleichgewichte des Gefühls, und mit einer friedlichen immer gleichen Seele vorzustellen: so war eine gewisse Gratie nicht gesuchet, auch nicht anzubringen. Dieser Ausdruk einer bedeutenden und redenden Stille der Seele aber erfordert einen hohen Verstand: „Deñ die Nachahmung des Ge„waltsamen kañ (wie Plato saget) auf verschiedene „Weise geschehen; aber ein stilles weises Wesen „kañ weder leicht nachgeahmet, noch das Nachge„ahmte leicht begriffen werden.“[3]

§. 12. Mit solchen strengen Begriffen der Schönheit fing die Kunst an, wie wohl eingerichtete Staaten mit strengen Gesezen, groß zu werden, und die Bilder waren den einfältigen Sitten und Menschen

1) Phidias und Polyklet beabsichtigten nicht sowohl das Schöne, als besonders das Edle, Würdige und nach Erforderniß der Gegenstände, das Große. Meyer.

2) Ovid. metam. l. 2. v. 13 — 14.

3) De republ. l. 10. p. 604.

ihrer Zeit ähnlich. Die nächsten Nachfolger der großen Gesezgeber in der Kunst verfuhren jedoch nicht, wie Solon mit den Gesezen des Drako, und sie gingen nicht von jenen ab; sondern wie die richtigsten Geseze durch eine gemäßigte Erklärung brauchbarer und annehmlicher werden: so sucheten diese die hohen Schönheiten, die an Statuen ihrer großen Meister wie von der Natur abstracte Ideen, und nach einem Lehrgebäude gebildete Formen waren, näher zur Natur zu führen, und eben dadurch erhielten sie eine größere Mannigfaltigkeit. In diesem Verstande ist die Gratie zu nehmen, welche die Meister des schönen Styls in ihre Werke geleget haben.

§. 13. Aber die Gratie,[1]) welche wie die Musen nur in zween Namen bei den ältesten Griechen verehret wurde, scheinet wie die Venus, deren Gespielen jene sind, von verschiedener Natur zu sein.[2]) Die eine ist, wie die himlische Venus

1) [Man vergleiche den Aufsaz: Von der Gratie in den Werken der Kunst, 1 Band, 217 — 225 S.]

2) Liceti Responsa de quæsit. per epist. p. 66.
Conf. Phurnutus seu Cornutus, de natura Deor. c. 14. in Gale. opusc. myth. Siebelis.
Was die Zahl der griechischen Musen betrift, sind die Angaben sehr ungleich. Die alten Dichter sprechen zuweilen, als gäbe es überall nur eine, oder gälte eine für alle. (Schol. in Apollon. Rhod. l. 3. v. 1. Eustath. in Iλ. p. 11. edit. Rom.) — Einige, wie z. B. Epicharmos und Myrtilos, geben sieben an. Andere erkennen deren drei, wie Eumelos von Korinth und Ephoros, andere vier, wie Mnaseas und Aratos; einige auch fünf; Krates behauptete acht; Homer bekannte sich zu neun, und Hesiodos gab der erste ihre Namen an. (Arnob. adv. Gent. l. 3. p. 121. edit. Lugd. 1751. Tzetz. in Hesiod. op. et dies v. 1. Οδυσσ. Ω. v. 90. Hesiod. Theog. v. 76. Plutarch. sympos. l. 9.

von höherer Geburt, und von der Harmonie gebildet, und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Geseze von dieser sind, [1]) und in dieser Betrachtung scheinet Horatius nur eine Gratie zu nennen, die zwo anderen aber Schwestern derselben. [2]) Die zwote Gratie ist, wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen: sie ist eine Tochter der Zeit, und nur eine Gefolgin der ersten, welche sie ankündiget für diejenigen, die der himlischen Gratie nicht geweihet sind. Diese lässet sich herunter von ihrer Hoheit, und machet sich mit Mildigkeit ohne Erniedrigung denen, die ein Auge auf dieselbe werfen, theilhaftig: sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern nicht unerkant zu bleiben. Jene Gratie aber, eine Gesellin aller Götter, scheinet sich selbst genugsam, und bietet sich nicht an, sondern will gesuchet werden; [3]) sie ist zu erhaben, um sich sehr sinlich zu machen: den das Höchste hat, wie Plato saget, kein Bild. [4]) Mit

quest. 14. n. 3. Diodor. l. 4. c. 7. Cic. de nat. Deor. l. 3. c. 21.) Hug.

1) Der beste Commentar über den Unterschied zwischen der himlischen und irdischen Aphrodite ist Platos Gastmal und die dritte Rede im Phädros. Meyer.

2) L. 3. ode 19. v. 16. l. 4. ode 7. v. 5.

3) Homer. hymn. in Vener. v. 95. [Odyss. Θ. VIII. v 364.] Der Dichter kent schon mehrere Gratien und nent sie die Genossinen aller Götter. Der Autor legt aus Vorliebe für seine anmuthige Idee einen andern Sin in die Stelle, als sie wirklich hat. Meye

4) De republ. p. 206. princ. [Sympos. p. 211. edit. Stepl
Τοις δ᾽ αυ μεγιϛοις ουσι και τιμιωτατοις ουκ εϛιν ειδω ουδεν προς τους ανθρωπους ειργασμενον εναργως, ου δειχθ τος, την του πυνθανομενου ψυχην ο βουλομενος αποπληρωσ προς των αισθησεων τινα προσαρμοττων. „Den

den Weisen allein unterhält sie sich, und dem Pöbel erscheinet sie störrisch und unfreundlich; sie verschliesset in sich die Bewegungen der Seele, und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur, von welcher sich die grossen Künstler, wie die Alten schreiben, ein Bild zu entwerfen sucheten.[1] Was auch hier unfreundlich scheinen möchte, kan mit den Früchten verglichen werden, die, je süßer sie sind, nach der Bemerkung des Theophrastus, weniger Geruch haben als die herben;[2] den was rühren und reizen soll, muß scharf und empfindlich sein. Die Griechen würden jene Gratie mit der jonischen, und diese mit der dorischen Harmonie verglichen haben,[3] und wir können diese Vergleichung von der dorischen zu der jonischen Bauordnung machen, als welche hier völlig statt findet.

§. 14. Diese Gratie in Werken der Kunst scheinet schon der göttliche Dichter gekant zu haben,[4] und er hat dieselbe in dem Bilde der

„dem Höchsten und Ehrwürdigsten gibt es kein für die „Menschen lebendig gearbeitetes Bild, durch dessen Vorzeigung derjenige, welcher die Seele des Forschenden „ganz ausfüllen will, sich einem seiner Sinne anschliessend, ihn hinlänglich befriedigen wird.“ Fea u. Meyer.

1) Plat. de republ. l. 2. p. 377.
Diese Stelle paßt nicht hieher, und es möchte schwer sein zu bestimmen, was für eine andere der Autor im Sinne gehabt, da Plato öfter ähnliche Äusserungen über die großen Künstler thut. Meyer.

2) De caus. plant. l. 6. c. 22.

3) Aristot. de republ. l. 8. c. 7.

4) Ιλ. Σ. XVIII. v. 382.
Er nañte sie blos Charis, mit den Beiwörtern λιπαροκρηδεμνος und καλη [welches lezte ein Eigenname ist, Eustath. in Οδυσσ. K. p. 1665. edit. Rom.] Auch fin-

mit dem Vulcanus vermähleten schönen und leicht bekleideten Aglaja, oder Thalia, vorgestellet,[1] die daher anderswo dessen Mitgehülfin genennet wird,[2] und arbeitete mit demselben an der Schöpfung der göttlichen Pandora.[3] Dieses war die Gratie, welche Pallas über den Ulysses ausgoß,[4] und von welcher der hohe Pindarus singet;[5] dieser Gratie opferten die Künstler des hohen Styls. Mit dem Phidias wirkete sie in Bildung des olympischen Jupiters, auf dessen Fußschemel dieselbe neben dem Jupiter auf dem Wagen der Sonne stand:[6] sie wölbete, wie in dem Urbilde des Künstlers, den stolzen Bogen seiner Augenbraunen mit Liebe, und goß Huld und Gnade aus über den Blik seiner Majestät. Sie krönete mit ihren Geschwistern und den Göttinen der Jahres-

det sich, so viel wir wissen, im ganzen Homer keine Stelle, wo die Zahl der Gratien bestimt, oder irgend eine mit dem besondern Namen Aglaja oder Thalia [Καλη und Πασιθεη kommen vor: Σ. v. 382. Ιλ. Ξ. v. 267.] genant würde. Meyer.

1) Ib. v. 383.

2) Plat. de republ. p. 274. τεχναι δε παρ' Ἡφαιστου, και της συντυχης.

3) Hesiod. Theog. v. 583.

Diese Stelle möchte wohl nicht auf die Charis als Göttin zu deuten sein. Meyer.

4) Οδυσσ. Θ. VIII. v. 19.

5) Olymp. I. v. 9.

Diese Stelle paßt nicht; man vergleiche vielmehr die 14 olympische Ode [v. 13 — 14.], in welcher der Dichter besonders den Gratien huldigt. Pyth. IV. v. 490. V. 60. VIII. v. 30. IX. v. 3. Nem. IV. v. 12. VI. v. 65. Meyer.

6) Pausan. l. 5. c. 11.

zeiten das Haupt der Juno zu Argos,[1]) die von jenen erzogen war,[2]) als ihr Werk, woran sie sich erkañte, und an welchem sie dem Polykletus die Hand führete. In der Sosandra des Kalamis lächelte sie mit Unschuld und Verborgenheit;[3]) sie verhüllete sich mit züchtiger Schaam in Stirn und Augen, und spielete mit ungesucheter Zierde in dem Wurfe ihrer Kleidung. Durch dieselbe wagete sich der Meister der Niobe in das Reich unkörperlicher Ideen, und erreichete das Geheimniß, die Todesangst mit der höchsten Schönheit zu vereinigen: er wurde ein Schöpfer reiner Geister und himlischer Seelen, die keine Begierden der Sinne erweken, sondern eine anschauliche Betrachtung aller Schönheit wirken: deñ sie scheinen nicht zur Leidenschaft gebildet zu sein, sondern dieselbe nur angenommen zu haben.

§. 15. Den hohen Styl ohne Gratis und den folgenden Styl findet man in einer einzigen Statue in der Villa Albani vereinet. Es ist dieselbe ein schöner Bakchus über Lebensgröße, dessen ich in der Betrachtung über die Zeichnung des Nakenden gedacht habe.[4]) Der Kopf desselben ist nicht der Statue eigen, sondern ein Apollo, welcher zwar schön und von hoher Bildung ist; aber der Blik desselben ist zu ernsthaft, und der Mund hat nicht den lieblichen Zug, welchen man wünschete; so daß hier unwidersprechlich keñtlich wird, daß die Statue, deren Kopf auf diesen Bakchus gesezet worden, aus

1) Id. l. 2. c. 17.

2) Id. l. 2. c. 13.
Nämlich von den Horen oder Jahreszeiten. Meyer.

3) [Lucian. Imagin. c. 6.]

4) [4 Band.]

einer weit älteren Zeit der Kunst sein müsse, als der Körper, auf welchem derselbe stehet.

§. 16. Die Künstler des schönen Styls geselleten mit der ersten und höchsten Gratie die zwote; und so wie des Homerus Juno den Gürtel der Venus nahm, um dem Jupiter gefälliger und liebenswürdiger zu erscheinen: 1) so sucheten diese Meister die hohe Schönheit mit einem sinlichern Reize zu begleiten, und die Grosheit durch eine zuvorkommende Gefälligkeit gleichsam geselliger zu machen. Diese gefälligere Gratie wurde zuerst in der Malerei erzeuget, und durch diese der Bildhauerei mitgetheilet. Parrhasius der Maler ist durch dieselbe unsterblich, und der erste, dem sie sich geoffenbaret hat; und einige Zeit nachher erschien sie auch in Marmor und in Erzte: deñ von dem Parrhasius, welcher mit dem Phidias zu gleicher Zeit lebete, bis auf den Praxiteles, dessen Werke sich, so viel man weiß, durch eine besondere Gratie von denen, welche vor ihm gearbeitet worden, unterschieden, 2) ist ein Zwischenraum von einem halben Jahrhunderte.

§. 17. Es ist merkwürdig, daß der Vater dieser Gratie in der Kunst, und Apelles, welchem sich dieselbe völlig eigen gemachet hat, und welcher der eigentliche Maler derselben kañ genennet werden, 3) so wie er dieselbe insbesondere allein, ob-

1) [Ιλ. Ξ. XIV. v. 214.]

2) Lucian. Imagin. c. 6.

3) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 10. Ælian. var. hist. l. 12. c. 41.

Die letzte Stelle paßt nicht hieher, [aber eine bei Quintilian: l. 12. c. 10. n. 6.]. Wer die Urtheile der Alten über den Apelles und besonders über die Gratie in seinen Werken zu lesen wünscht, vergleiche Iuni

ne ihre zwo Gespielinen gemalet,[1] unter dem wohllüstigen jonischen Himmel und in dem Lande geboren sind, wo der Vater der Dichter einige hundert Jahre vorher mit der höchsten Gratie begabet worden war: deñ Ephesus war das Vaterland des Parrhasius sowohl als des Apelles, welcher vielleicht sein Geschlecht von einem Apelles, der mit den Amazonen nach Smyrna kam, und vom Homerus selbst herleiten koñte; deñ vorgedachter Apelles war unter den Voreltern des großen Dichters.[2] Mit einer zärtlichen Empfindung begabet, die ein solcher Himmel einflößet, und von einem Vater, den seine Kunst bekañt gemachet, unterrichtet, kam Parrhasius nach Athen, und wurde ein Freund des Weisen, des Lehrers der Gratie, welcher dieselbe dem Plato und Xenophon entdekete.[3])

§. 13. Von der zwoten oder der gefälligeren Gratie kañ man sich aus Köpfen der Leukothea im Museo Capitolino einen Begrif machen, und zu mehrerer Einsicht dessen, worin die

Catalog. v. *Apelles*, wo das Meiste hierüber gesammelt ist. Meyer.

1) Pausan. l. 9. c. 35.

2) Suidas, v. Ὅμηρος.
Unter den Voreltern des Homerus wird von Suidas ein Apelles genañt, dessen Sohn Maion mit den Amazonen nach Smyrna gekommen und den Homerus zeugte. Fea.

3) Nach Plinius (l. 35. c. 9. sect. 36.) und Pausanias (l. 1. c. 28. l. 27.) war Evenor der Vater des Parrhasius, und dem Harpokration zufolge (p. 236.) zugleich sein Lehrer. Das freundschaftliche Verhältniß des Parrhasius zum Sokrates zeigt sich in dem Gespräche beider Männer, das uns Xenophon aufbewahrte. (Memorab. l. 3. c. 10.) Meyer.

alten Künstler die Gratie gesezet, vergleiche man mit jenen und mit ähnlichen Köpfen die Bildungen des Correggio, des Malers der Gratien. Alsdañ wird man überzeuget werden, daß von dieser neueren, nicht selten gezierten und vielmals übertriebenen Gratie, bis zu der gefälligen Gratie der alten Künstler des schönen Styls kein geringerer Sprung sei, als etwa von dieser bis zu der erhabenen Gratie des hohen Styls ehemals von wahren Kennern wird haben können bemerket werden.

§. 19. Das Mannigfaltige und die mehrere Verschiedenheit des Ausdruks that der Harmonie und der Großheit in dem schönen Style keinen Eintrag: die Seele äusserte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers, und trat niemals mit Ungestüm hervor. In Vorstellung des Leidens bleibt die größte Pein verschlossen, wie im Laokoon, und die Freude schwebet wie eine sanfte Luft, die kaum die Blätter rühret, auf dem Gesichte einer Leukothea im Campidoglio,[1] und einer Bakchante auf Münzen der Insel Naxus gepräget. Die Kunst philosophirte mit den Leidenschaften, wie Aristoteles von der Vernunft saget: συμφιλοσοφει τοις παθεσι.

§. 20. Diese Gratie, sowohl die erste und erhabene als die zwote und gefällige, über welche ich izo meine Betrachtungen gemachet habe, ist, wie man begreifet, nur idealischen und hohen Schönheiten eigen, in deren Bildung dieselbe ausgedrüket sein will. Es ist jedoch das Wirken der Gratie allgemeiner, und sie hat sich auch über Gestalten ergossen, die nicht die vollkommene Idea der Schönheit haben, um, was dieser abgehet, durch ihren Einfluß zu ersezen. Diese ist die niedri-

1) [Denkmale, Numero 55.]

gere Gratie, die vornehmlich Kindern eigen ist, als an welchen die Formen, die die Schönheit bildet, noch nicht völlig ausgeführet sind, und die also jener Gratie nicht fähig sein können. Man köñte auch diese die komische, so wie jene die tragische und epische nennen. 1)

§. 21. Die von mir genañte komische Gratie ist in den Köpfen einiger Faunen sowohl als einiger Bakchanten ausgedrüket, durch ein freudiges Lächeln, wodurch die Winkel des Mundes in die Höhe gezogen werden; und da, wo diese Fröhlichkeit sich durch solche Züge bezeichnet findet, hat allezeit die Bildung ein gemeines gesenketes Profil, oder eine vertiefete Nase. Alsdeñ entstehet der Begrif derjenigen Gratie, die den Köpfen des Correggio eigen ist, und daher Grazia Correggesca genennet wird, indem dieselben zugleich den izo angezeigeten Charakter haben. 2)

§. 22. Hieraus glaube ich, könne erkläret werden, auf was Art nach dem Plato επιχαρις, mit Gratie begabet, als gleichgültig mit σιμος gebrauchet worden. 3) Eben dieses saget Aristänetus

1) Zu diesem Unterschied der verschiedenen Gratie scheint der Autor durch Demetrius Phalereus (de Elocut. n. 128.), welcher eine ähnliche Eintheilung macht, veranlaßt zu sein. Meyer.

2) In den Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Altertums, S. 47, ist diese Stelle noch etwas deutlicher also ausgedrükt: „Alsdeñ entstehet der Begrif derjenigen Gratie, die den Köpfen des Correggio eigen ist, welche nicht die hohe Gratie haben, „die sich besser in dessen Werken empfinden als beschreiben lässet.“ Meyer.

3) De republ. l. 5. p. 474.

Η ουχ ουτω ποιειτε προς τους καλους· ο μεν ότι σιμος, επιχαρις κληθεις, επαινεθησεται ύφ' ύμων, του δε το γρυπον βασιλικον φατε ειναι.

aus dem Plato: και ὁ μεν τις των νεων ὁτι σιμος, επιχαρις παρα σοι κληθεις επαινειται.[1]) Dieses leztere Wort bedeutet eigentlich eine gesenkete und eingedrukete Nase, und ist das Gegentheil von γρυπος, wodurch eine erhobene und Adlersnase bezeichnet wird, in welchem Gegensaze jedoch beim ersten Anblike kein Ausdruk der Gratie zu liegen scheinet. Man muß also das Wort σιμος als ein gleichbedeutendes Wort mit Σιληνος ansehen, so wie es Lucretius erkläret, als bei welchem das lateinische Wort simus, simulus, von dem Griechischen σιμος genommen, gleichbedeutend mit Σιληνος, Silenus, ist, und welcher uns zugleich die Auslegung des Plato zeiget, weñ wir nach dem bekañten Saze: weñ zwei Dinge einem dritten gleich sind, so sind sie auch unter sich selbst gleich, unsern Schluß machen.[2]) Da nun σιμος gleichbedeutend mit Σιληνος ist, so ist auch επιχαρις gleichbedeutend mit Σιληνος, und da unter der Benennung der Silenen bei den Griechen auch die Satyrs oder die Faunen begriffen sind, so kañ also diesen auch die Gratie zugeeignet werden. Deñ die gewöhnliche Bildung der Faune hat dasjenige, was die Alten σιμος nenneten, und was nach dem Plato επιχαρις hieß, oder ευχαρις, wie es Pollux erkläret.[3]) Eben dadurch und weil diese Gratie, von welcher wir reden, die kindliche Gratie ist, wie ich angemerket habe, erkläret sich, wie σιμα γελων von der Liebe gesaget, in einer griechi-

1) L. 1. epist. 18. p. 124.

2) De rerum natur. l. 4. v. 1162.

[Plato und Lucretius reden von verblendeten Liebhabern, welche, gleich den Vätern bei Horatius (sat. I. 3. 45.), *strabonem* appellant *pætum* — et *pullum*.]

3) L. 2. segm. 73.

schen Sinschrift, von deren schalkhaften aber mit Gratie vermischetem Lächeln zu verstehen ist,[1] daher in einer anderen Sinschrift die Liebe ohne Beisaz σιμος genennet wird.[2]

§. 23. Um mich aber über diese besondere Gratie noch deutlicher erklären zu können, bringe ich hier den ganz unversehrten Kopf der Statue einer Bakchante bei, die sich in der Villa Albani befindet. Den da derselbe für keine Abbildung einer bestimten Person gehalten werden kan, und also unter die idealischen Schönheiten zu rechnen wäre, dem ohnerachtet aber ein gesenketes Profil, hinaufgezogene Augen, nach Art einiger Faune, und die Winkel des Mundes gleichfalls hinaufgezogen hat: so siehet man, daß die alten Künstler auch in Figuren der Bakchanten, das ist: in idealischen Bildern das, was man die silenische oder die Faunengratie nennete, ausgedrüket haben.[3]

1) Brunckii Analecta, t. 1. p. 26. n. 91. v. 4.
Σιμα γελων heißt hier: schalkhaft, spöttisch lächelnd, wie σιμα σεσηρως μυχθιζεις, (Ibid. p. 16. n. 52. v. 3.), wo Meleager den Theokrit (Idyl. XX. v. 13.) scheint nachgeahmt zu haben. Daß σιμος an sich nicht so viel als gefällig, und mit Gratie begabt heisse, kan besonders Aristophanes beweisen (Eccles. v. 613.): αἱ φαυλοτεραι και σιμοτεραι παρα τας σεμνας καθεδουνται. (Ibid. v. 701.) τοις γαρ σιμοις και τοις αισχροις. Meyer.

2) Ibid. t. 1. p. 27. n. 95. v. 3.
Σιμον an dieser Stelle bezieht sich ohne Zweifel auf die Form der Nase des Eros, die, wie die Nasen der Kinder, stumpf war. Den: τα παιδια παντα σιμα, wie Aristoteles (probl. 33. 18.) lehrt. Meyer.

3) Ein Kopf einer Bakchantin von eben dem Charakter findet sich in der dresdner Antikensamlung, und ist mit großer Kunst gearbeitet, aber an der Nase beschädigt. Meyer

§. 24. Zulezt fällt mir hier ein, daß die Römer den alten Kaiser Galba aus Spott *Simum* nenneten,[1]) ohnerachtet derselbe eine Habichtsnase hatte,[2]) welches der Verfasser des Musei Capitolini in einem Begriffe zusammen verbunden, und berichtet uns, Galba habe eine Habichtsnase gehabt, die aber zugleich gepletscht gewesen: non solamente avea il naso *aquilino,* ma anche *schiacciato,* als welches ein offenbarer Widerspruch ist.[3]) Die Ausleger des Suetonius berühren diese Schwierigkeit im geringsten nicht, und ich sehe kein Mittel zur Erklärung, als anzunehmen, daß man hier das Wort Simus, wie die Grammatici reden, per antonomasiam genommen, und aus Spott das Gegentheil verstanden von dem, was man sagen wollen; deñ ich bilde mir ein, man habe, um den Galba wegen des großen Hökers seiner Nase lächerlich zu machen, dieselbe eine gepletschete Nase genennet.

§. 25. Nach dieser eingeschobenen Anmerkung sowohl als der Betrachtung über die Gratie der Faunen, führe ich die Betrachtung des Lesers zurük zu der wahren und hohen Gratie, deren Unter-

1) Suet. in Galb. c. 13.

Venit io *Simus* e villa [Andere lesen mit Muretus *Onesimus*] ist nicht so streng auf die Nase des Galba zu beziehen, als vielmehr auf sein geiziges, zurükschrekendes Wesen. Deñ diese aus einer fabula Atellana entlehnten Worte deuten wahrscheinlich auf irgend einen habsüchtigen komischen Alten, den man zum Spott wegen seiner Nase Simum in der Komödie nañte, und der durch die Nachricht seiner Zurükkunft aus der Villa eben so sehr Schreken erregte, als Galba bei seiner Rükkehr aus Spanien und bei seinem ersten Erscheinen im Theater zu Rom. Meyer.

2) Ibid. c. 21. *naso adunco.*

3) Bottari, Mus. Capitol. t. 2. tav. 19.

suchung unser Endzwek ist, um dieselbe in einzelnen Bildern anzuzeigen; diese Anmerkung mache ich jedoch vornehmlich für diejenigen, die Rom zu sehen Gelegenheit haben. Da es schwer ist, die hohe Gratie von der gefälligen zu unterscheiden, so betrachte man die erstere Gratie in einer Muse über Lebensgröße in dem barberinischen Palaste, die eine große Leyer (βαρβιτος) in der Hand hält, da ich im Folgenden als wahrscheinlich angegeben habe, daß dieselbe vom Ageladas, des Polykletus Meister, und also vor dem Phidias verfertiget worden.[1]) Mit dem frischen Bilde dieser Muse gehe man in den ganz nahe gelegenen päbstlichen Garten auf dem Quirinale, zu einer Muse mit eben dieser Leyer, und die auch im Anzuge jener völlig ähnlich ist, und nach Vergleichung der einen mit der anderen, wird man in dem reizend schönen Kopfe der lezteren Muse die gefällige Gratie deutlich gebildet finden.[2])

§. 26. Ich habe mich bemühet, oben zu erklären, wie Lucianus und Plinius zu verstehen seien, weñ der erste anzeiget, daß die Werke des Praxiteles sich durch eine besondere Gratie von denen, die vor ihm gearbeitet worden, unterschieden, und weñ Plinius saget, daß Apelles alle seine Vorgänger in der Gratie übertroffen habe.[3]) Aus

1) [Man sehe in der Beilage III. am Ende dieses Bandes.]

2) Diese in's Museum Pio-Clementinum gekommene Statue wird von Visconti für eine Copie von dem berühmten Apollo Palatinus des Skopas gehalten, dessen Plinius gedenkt. (L. 36. c. 5. sect. 4. n. 7.) Ihr Verdienst ist nicht so groß, weñ sie gleich die Vorstellung von einem guten Urbilde, nach welchem sie gearbeitet worden, erwekt. Ihre Abbildung im Museo Pio-Clementino. (T. 1. tav. 23.) Fea.

3) L. 35. c. 10. sect. 36. n. 10.

diesen Anzeigen, verglichen mit dem Urtheile anderer Scribenten über die Werke der Vorgänger des Praxiteles und des Apelles, wo in diesen eine Härte bemerket worden, habe ich geschlossen, daß den großen Meistern, die mit dem Phidias die Kunst veredelten, eine gewisse gefällige Gratie noch nicht eigen gewesen, und ich habe gesuchet, ohne nachtheilig von so großen Künstlern zu urtheilen, einen Unterschied dieser Gratie von einer höhern Gratie anzugeben. Es kañ dieser Unterschied aber ohne anschauliche Erkeñtniß und mündlichen Unterricht nicht völlig deutlich sein und werden, und auch nur allein die mit feinen Sinnen begabet sind, werden dieses, weñ sie hinlängliche Muße zu solchen Betrachtungen haben, begreifen.

§. 27. Hätte sich der hohe Styl der Kunst nicht bis auf die unausgeführete Form junger Kinder heruntergelassen, und hätten die Künstler dieses Styls, deren vornehmste Betrachtung auf die vollkommenen Gewächse gerichtet war, sich in der überflüssigen Fleischigkeit nicht gezeiget, wie wir gleichwohl nicht wissen: so ist hingegen gewiß, daß ihre Nachfolger im schönen Style, da sie das Zärtliche und Gefällige gesuchet, auch die kindliche Natur einen Vorwurf ihrer Kunst sein lassen. Aristides, welcher eine todte Mutter mit ihrem säugenden Kinde an der Brust malete, [1]) wird auch

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 19.

Aristides war ein Zeitgenoße des Apelles; er malte keine todte, sondern an einer Wunde sterbend[e] Mutter, deren Kind zur Brust hinankroch; die Mutter schien es zu bemerken, und zu fürchten, das Kin[d] möchte nach erstorbener Milch das Blut leken. In d[er] griechischen Anthologie (Analecta, t. 2. p. 27[.] n. 1.) findet sich ein Epigrañ des Ämilianus N[i]cäeus, das auf dieses Gemälde des Aristides gedich[tet] scheint. Meyer.

ein mit Milch genährtes Kind gemachet haben. Die Liebe ist auf den ältesten geschnittenen-Steinen nicht als ein junges Kind, sondern in dem Alter eines Knaben gebildet, wie dieselbe auf einem schönen Steine des Commendators Vettori zu Rom erscheinet. 1) Nach der Form der Buchstaben in dem Namen des Künstlers: ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ, ist es einer der ältesten Steine mit dem Namen des Künstlers. Die Liebe ist auf demselben liegend mit aufgerichtetem Leibe als spielend vorgestellet, und mit großen Adlersflügeln, nach der Idea des hohen Altertums fast an allen Göttern, nebst einer offenen Muschel von zwo Schalen. Die Künstler nach dem Phrygillus, wie Solon und Tryphon, haben der Liebe eine mehr kindische Natur und kürzere Flügel gegeben; und in dieser Gestalt, und nach Art fiammingischer Kinder siehet man die Liebe auf unzähligen geschnittenen Steinen. Eben so geformet sind die Kinder auf herculanischen Gemälden, und sonderlich auf einem schwarzen Grunde von gleicher Größe mit den schönen tanzenden weiblichen Figuren.

§. 28. Unter den schönsten Kindern von Marmor in Rom 2) können angegeben werden ein Kind im Campidoglio, welches mit einem Schwane spielet, 3)

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 11 Abth. 731 Num.]

2) In der ersten Ausgabe, S. 234, heißt es also: „Unter den schönsten Kindern von Marmor in Rom, „welche die Liebe vorstellen, sind zwei im Hause Massimi, eines im Palaste Verospi, ein schlafender „Cupido in der Villa Albani, nebst dem Kinde im „Campidoglio, welches mit einem Schwane spielet.“ Wir haben die Lesart in der wiener Ausgabe vorgezogen, weil die eben genannten Figuren von Kindern nicht zu den ganz vorzüglichen gehören. Meyer.

3) Dieses Kind ist ein Knabe, welcher den Hals eines

und ein anderes in der Villa Negroni, welches auf einem Tiger reitet, nebst zween Amorini in

Schwans mit beiden Armen umfaßt, an seine Brust drükt und sich freut. (Mus. Capitol. t. 3. tav. 64.) Der Ausdruk im Gesichte, so wie in der ganzen Stellung, ist überaus lebendig, naiv, anmuthig; die Grupirung bewundernswürdig, einfach und zierlich, der Styl der Formen edel; die Arbeit sehr gut. Neu sind die Spize der Nase, ein geringer Theil des einen Arms, die Hälfte des linken Schenkels und das Bein bis an die Ferse, die Zehen am linken Fuße, und vom Schwane der ganze Kopf. Einige geringere Beschädigungen sind mit Stucco ausgebessert.

Das Museum Capitolinum bewahrt noch einen sizenden Knaben von weit edlerer Kunst und größerem Styl der Formen. Er scheint im Begrif, eine komische Maske vom Haupte zu ziehen. Die Stellung und Wendung der Figur, der weiche Charakter des Fleisches, das Fließende in den Umrissen, die Großheit an den Formen, kurz alles erfüllt den kunstverständigen Beschauer mit Bewunderung. Leider ist der untere Theil des Gesichts wie auch der linke Arm dieses Kindes stark beschädigt und ausgebessert. Beide Beine unterm Knie, nebst den Füßen und der rechten Hand, sind neu.

Der oben [8 B. 2 K. 5 §. Note] erwähnte junge Herkules in der florentinischen Galerie, wird mit Recht zu den herlichsten Gestalten gerechnet. Weñ man vom blos Natürlichen, Weichen, Lieblichen und Zarten ausgehen will, so ist ein auf seinem untergebreiteten Gewande liegender, schlafender, kleiner Genius mit Flügeln, in eben dieser florentinischen Sam̃lung, besonders lobenswürdig. In der Hand hält er Mohnköpfe, und neben ihm liegt ein Schmetterling, welcher ebenfalls zu schlafen scheint. Durch die zierlichen Formen, den kindlichen Reiz, die Unschuld und Ruhe des süßen Schlafs, erhält diese Figur eine hinreissende, wahrhaft bezaubernde Anmuth. Einer der Flügel am Knaben, die Nasenspize, beide Händchen, ein Theil des Gewandes, worauf er liegt, wie auch die Beine von den Knieen an, scheinen neu, und am Schmetterlingn der Kopf.

eben dieser Villa, von welchen einer den andern mit einer Larve erschreket; und diese allein können darthun, wie glüklich die alten Künstler in Nachahmung der kindlichen Natur gewesen. Es sind auch ausserdem viele wahrhaftig schöne Kinderköpfe übrig. Das allerschönste Kind aber, welches sich wiewohl verstümmelt aus dem Altertume erhalten hat, ist ein kindlicher Satyr, ohngefähr von einem Jahre in Lebensgröße, in der Villa Albani: es ist eine erhobene Arbeit, aber so, daß beinahe die ganze Figur frei lieget. Dieses Kind ist mit Epheu bekränzet, und trinket, vermuthlich aus einem Schlauche, welcher aber mangelt, mit solcher Begierde und Wohllust, daß die Augäpfel ganz aufwärts gedrehet sind, und nur eine Spur von dem vertiefeten Stern im Auge zu sehen ist. 1) Dieses Stük wurde, nebst dem schö-

Diese Ergänzungen sind übrigens von der besten Art, und ohne Zweifel von einem der treflichsten Meister neuerer Zeit gearbeitet. Es geht die Sage, dieser Genius sei eine von den Antiken, welche sich der großmüthige Giuliano da San Gallo vom Könige zu Neapel zum Geschenke für Lorenzo de Medici erbeten. Man vergleiche Vasari. (Vita di Giuliano ed Antonio da San Gallo, t. 3. p. 144.) Auch in der Galerie Borghese zu Rom befinden sich zwei sehr schöne antike Kinder: beide sind stehende Figuren. Das eine hält einen Vogel in den Händen und freut sich; das andere hat Fesseln an und drükt Schmerz und Betrübniß aus. Die Bearbeitung des Marmors ist überaus weich und zart, und hierin dürfte keines vor dem andern merkliche Vorzüge besizen; aber jenes mit dem Vogel ist lieblicher und naiver im Ganzen. Meyer.

1) Dieser kleine Satyr, oder Faun, ist in das Museum Pio-Clementinum gekommen. (Mus. Pio-Clem. t. 4. tav. 31.) Bei der Ergänzung hat man eine Schale hinzugefügt, welche er in beiden Händen hält, als wolle er sie zum Munde bringen und trinken. In

nen Ikarus, dem Dädalus die Flügel anleget: ebenfalls stark erhoben gearbeitet, an dem Fuße des palatinischen Berges auf der Seite des Circus Maximus entdeket. 1) Ein bekantes Vorurtheil, welches sich gleichsam, ich weiß nicht wie, zur Wahrheit gemachet, daß die alten Künstler in Bildung der Kinder, weit unter den neuern sind, würde also dadurch widerleget.

§. 29. Dieser schöne Styl der griechischen

eben diesem Museo ist auch noch ein anderes sizendes Kind, ebenfalls aus weissem Marmor gearbeitet, welches, wie frohlokend und im Begriffe aufzustehen, die rechte Hand erhebt, mit der linken aber sich auf eine Ente stüzt und solche zu Boden drükt. Dieses Denkmal ward vor nicht langer Zeit bei Genzano gefunden. Fea.

Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 3. tav. 36.) gibt auch von diesem Kinde die Abbildung, und bemerkt (p. 46.), man habe in der erwähnten Nachgrabung bei Genzano noch ein ähnliches aber weniger wohl erhaltenes Kind gefunden, eine dritte Wiederholung sei im Palaste Caprarola vorhanden. Noch fügen wir hinzu, daß auch in der florentinischen Galerie zwei dergleichen Kinder sich befinden, von denen das eine, in Hinsicht der vortreflichen Behandlung des Fleisches, jenem im Museo Pio-Clementino an die Seite gesezt werden kañ. Meyer.

1) [Denkmale, Numero 95.]

Beide Figuren sind mehr als halb lebensgroß und Ikarus hat sehr schöne fließende Formen. Nach Zoega (Bassirilievi, t. 1. p. 208.) besteht der antike Theil dieses Denkmals in zwei Fragmenten, von denen das größere die Figur des Ikarus vom Scheitel bis auf die Mitte der Schenkel enthält; es fehlen ihr indessen nebst den Beinen noch der ganze rechte Arm und die linke Hand. Das zweite Fragment besteht blos aus dem rechten Fuß des Dädalus und einem Stük vom Fuße der Werkbank, an welcher er sizt und arbeitet. Meyer.

Kunst hat noch eine geraume Zeit nach Alexander dem Grossen in verschiedenen Künstlern, die bekant sind, geblühet, und man kan dieses auch aus Werken in Marmor, welche im Folgenden angeführet werden, imgleichen aus Münzen, schliessen.

Drittes Kapitel.

§. 1. Da nun die Verhältnisse und die Formen der Schönheit von den Künstlern des Altertums auf das Höchste ausstudiret, und die Umrisse der Figuren so bestimt waren, daß man ohne Fehler weder herausgehen, noch hineinlenken konte: so war der Begrif der Schönheit nicht höher zu treiben. Es mußte also die Kunst, in welcher, wie in allen Wirkungen der Natur, kein fester Punkt zu denken ist, da sie nicht weiter hinausging, zurükgehen. Die Vorstellungen der Götter und Helden waren in allen möglichen Arten und Stellungen gebildet, und es wurde schwer, neue zu erdenken, wodurch also der Nachahmung der Weg geöfnet wurde.[1] Diese schränket

1) Sollte es wohl ganz wahr sein, daß die Götter und Helden schon unter allen möglichen Stellungen gebildet, daß die Formen schon erschöpft waren, und es unmöglich gewesen, noch neue zu erfinden? Achtet man auf das Wesen der zeichnenden Kunst, so wird man leicht erkennen, daß sich ein einziger Gegenstand auf viele und immer neue Arten vorstellen läßt. Wie vielfältig ist nicht die heilige Familie gemalt worden von den berühmtesten Meistern, ja blos vom Raphael, ohne daß dieser Gegenstand schon erschöpft wäre?

Eine mitwirkende Ursache des Verfalls der Kunst war nach Vitruvius (l. 7. c. 5. §. 3.) eine gewisse Neuerungssucht, welche vom Wahren und Natürlichen, den einzigen Führern der alten Künstler, entfernte, und zum Ausschweifenden und Seltsamen verleitete. Nach Plinius (l. 35. c. 1.) litt die Malerei sehr durch den später entstandenen falschen Geschmak für kostbare Marmorplatten und Goldarbeiten, mit welchen man, statt

den Geist ein, und weñ es nicht möglich schien, einen Praxiteles und Apelles zu übertreffen: so wurde es schwer, dieselben zu erreichen, und der Nachahmer ist allezeit unter dem Nachgeahmeten geblieben.

§. 2. Es wird auch der Kunst wie der Weltweisheit ergangen sein, daß, so wie hier, also auch unter den Künstlern Eklektici oder Sam̃ler aufstunden, die, aus Mangel eigener Kräfte, das einzelne Schöne aus Vielen in Eines zu vereinigen suchten. Aber so wie die Eklektici nur als Copisten von Weltweisen besonderer Schulen anzusehen sind, und wenig oder nichts Ursprüngliches hervorgebracht haben: 1) so war auch in der Kunst, weñ man eben den Weg nahm, nichts Ganzes, Eigenes und Übereinstimmendes zu erwarten; und wie durch Auszüge aus großen Schriften der Alten diese verloren gingen: so werden durch die Werke der Sam̃ler in der Kunst die großen ursprünglichen Werke vernachläßiget worden sein. Die Nachahmung beförderte den Mangel eigener Wissenschaft, wodurch die Zeichnung furchtsam wurde, und was der Wissenschaft abging, suchete man durch Fleiß zu ersezen, welcher sich nach und nach in Kleinigkeiten zeigete, die in den blühenden Zeiten der Kunst übergangen, und dem großen Style nachtheilig geachtet worden sind.

§. 3. Hier gilt, was Quintilianus saget, daß viele Künstler besser als Phidias die Zieraten an seinem Jupiter würden gearbeitet haben. 2)

der Gemälde, die Wände übertäfelte. Mehrere andere Gründe des Verfalls der Malerei gibt Petronius an. (Satyric. c. 88. p. 423.) Amoretti.

1) Bruckeri hist. crit. philos. part. 1., c. 2. sect. 4. p. 189. Fea.

2) L. 2. c. 3. [n. 6.]
Fea bemerkt ganz richtig, daß der Autor die Stelle

Es wurden daher durch die Bemühung, alle vermeinete Härte zu vermeiden, und alles weich und sanft zu machen, die Theile, welche von den vorigen Künstlern mächtig angedeutet waren, runder, aber stumpf; lieblicher, aber unbedeutender, wodurch die Kunst selbst stumpf wurde, so wie es die Axt eher auf Linden- als auf Eichenholze wird.[1] Auf eben diesem Wege ist zu allen Zeiten auch das Verderbniß in der Schreibart eingeschlichen, und die Musik verließ das Mänliche, und verfiel, wie

Quintilians mißdeutet habe, indem dieser behauptet: „ein ausgezeichneter Redner würde nicht blos die „wichtigsten Regeln in Hinsicht der Beredsamkeit, sondern auch die minder wichtigen am besten lehren können." Er macht es noch deutlicher durch eine Vergleichung, indem er anführt: „daß Phidias den Jupiter auf's beste gebildet, und daß es ungereimt sei „zu glauben, ein anderer Künstler würde die Zieraten „an jenem herlichen Denkmale besser als Phidias „gearbeitet haben." Diese Meisterschaft des Phidias in kleinen Arbeiten wird von Pausanias (l. 5. c. 11.) und Plinius (l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.) bestätigt. Ein Gleiches erzählt Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. n. 6.) von Lysippus, der sich auch in Kleinigkeiten durch seine verständige Arbeit auszeichnete. Meyer.

1) Ohne Zweifel ist diese Bemerkung richtig; doch bezieht sie sich nur auf die Kunst bei den Griechen nach Alexander, und wahrscheinlich war das überflüssig Weichliche und Runde vornehmlich eine Eigenschaft der Kunst bei den damaligen asiatischen Griechen. Die Werke, welche nach höchster Wahrscheinlichkeit unter den Ptolemäern entstanden sind, zeigen keine überflüssige Weichlichkeit; sie gehen aber, z. B. in den Falten, oft in's Kleinliche über. An den Denkmalen aus den Zeiten der römischen Kaiser, wo die Kunst noch tiefer gesunken war, finden sich wieder scharfe Winkel und gerade Linien, und eben dieser Mangel an Sanftheit und Rundung ist eine der Eigenschaften, wodurch diese Zeit in der Kunst erkannt wird. Meyer.

die Kunst, in das Weibische.[1] In dem Gekünstelten verlieret sich oft das Gute eben dadurch, weil man immer das Bessere will, so wie es der Gesundheit nachtheilig ist, gesunder sein zu wollen als man ist; und wie die Schmeichelei verachtet, und ein harter unbeweglicher Siñ bewundert wird: ist zu glauben, daß damals wahre Kenner die Werke der Kunst, von welcher wir reden, mit denen aus dem hohen Styl, ja, mit denen, die noch älter wären, in ein ähnliches Verhältniß werden gesezet haben.

§. 4. Die Künstler fingen nicht lange vor und unter den Kaisern an, in Marmor sich sonderlich auf Ausarbeitung freihängender Haarloken zu legen, und sie deuteten auch die Haare der Augenbraunen an,[2] aber nur an Porträtköpfen, welches vorher in Marmor gar nicht, wohl aber in Erzt geschah. An einem der schönsten Köpfe eines jungen Menschen von Erzt, in Lebensgröße, (welches ein völliges Brustbild ist) in dem königlichen Museo zu Portici, welcher einen Held vorzustellen scheinet, von einem athenienfischen Künstler, Apollonius des Archias Sohn, gearbeitet, sind die Augenbraunen auf dem scharfgehaltenen Augenknochen sanft eingegraben.[3]

1) Plutarch. de musica, p. 1142. [t. 10. p. 685. edit. Reisk.]

2) [In der ersten Ausgabe steht überall Augenbranen, welches vermuthlich eine Eigenheit des Correctors ist.]

3) Die Inschrift ist:
ΑΓΟΛΛΩΝΙΟΣ ΑΡΧΙΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΓΟΗΣΕ;
nicht ΑΡΧΗΟΥ, wie Bajardi gelesen hat (Catal. de' Mon. d'Ercol. n. 219. p. 170.); auch nicht ΕΠΟΙΗΣΕ, wie Martorelli lieset. (De Regia thec. calam., l. 2. c. 5. p. 424.) Der erste hält ΕΓΟΗΣΕ, welches ΕΓΟΙΗΣΕ heissen sollte, für eine sehr alte Schreibart, welches aber nur in so ferne wahr ist, als es eine Form von

Dieses Brustbild aber, nebst dem weiblichen Brustbilde von gleicher Größe, sind ohne Zweifel in guter Zeit der Kunst gemachet.[1] Aber so wie schon in den ältesten Zeiten, und vor dem Phidias, das Licht in den Augen auf Münzen angedeutet wurde; so wurde auch in Erzt überhaupt mehr als in Marmor gekünstelt. An mänlichen idealischen Köpfen aber fing man dieses früher als an weiblichen an; auch jener Kopf von Erzt, welcher von der Hand eines und ebendesselben Künstlers zu sein scheinet, hat die

einem alten äolischen Verbo: ποιω, genommen ist. (Chishull, Antiquitates Asiat. ad Inscr. Sig. p. 39.). Es findet sich unterdessen dieses Verbum bei einigen Dichtern (Aristoph. Equit. v. 464. Theocrit. Idyll. X. v. 38.) und eben, wie oben gesezet, in der Inschrift der mediceischen Venus, und in einer Inschrift in der Capelle des Pontanus zu Neapel, welche unstreitig von später Zeit ist. (De Sarno, Vita Pontani p. 97.) Ferner habe ich dieses Wort in folgender Inschrift in den Handschriften des Fulvius Ursinus in der vaticanischen Bibliothek gefunden:

C O Λ ω N
Δ Ι Δ Υ Μ Ο Υ
Υ Υ Χ Η Υ Ι
Є Π Ο Η C Є
Μ Ν Η Μ Η C
Χ Α Ρ Ι Ν.

Es ist auch in einer andern Inschrift in der Villa Altieri, und in dem Werke des Herrn Graven Caylus. (Rec. d'Antiq. Grecq. t. 2. pl. 75.) Also ist es nicht ganz ungewöhnlich, wie es Gori findet (Mus. Flor. Stat. tab. 26. p. 35.); und es ist noch weniger ein so großer Fehler, daß Mariette (Traité des pierr. gravées, t. 1. p. 102.) daher die Inschrift der mediceischen Venus für untergeschoben erklären wollen. Winckelmann.

1) Bronzi d'Ercol. t. 1. tav. 45. 46. Hier wird dieses Brustbild für einen jungen Augustus gehalten. Fea.

Augenbraunen, nach der alten Art, mit einem scharfen Bogen gezogen.

§. 5. Der Verfall der Kunst mußte nothwendig durch Vergleichung mit den Werken der höchsten und schönsten Zeit merklich werden, und es ist zu glauben, daß einige Künstler gesuchet haben, zu der grossen Manier ihrer Vorfahren zurükzukehren. Auf diesem Wege kan es geschehen sein, so wie die Dinge in der Welt vielmals im Zirkel gehen, und dahin zurükkehren, wo sie angefangen haben, daß die Künstler sich bemüheten, den ältern Styl nachzuahmen, welcher durch die wenig ausschweifenden Umrisse der ägyptischen Arbeit nahe komt. Dieses war meine erste Muthmaßung über eine dunkele Anzeige des Petronius von der Malerei, die ich überhaupt auf die Kunst deutete, und über deren Erklärung man sich noch nicht hat vergleichen können.[1] Da dieser Scribent von den Ursachen des Verfalls der Beredsamkeit redet, beklaget er zugleich das Schiksal der Kunst, die sich durch einen ägyptischen Styl verdorben, welcher, nach dem eigentlichen Ausdruke der Worte zu übersezen, in's Enge zusammenbringet oder ziehet, wenn er saget: Picturæ quoque non alium exitum fecit, postquam Ægyptiorum audacia tam magnæ artis *compendiariam* invenit. Der Dunkelheit dieser schweren Stelle, die in dem Worte *compendiaria* lieget, haben einige Ausleger ausweichen wollen durch Anführung anderer Redensarten, wo sich eben dieses Wort findet, und mit einer solchen Wörterbücherbelesenheit suchet Burmann, nach seiner Gewohnheit, den Leser abzuspeisen. Andere hingegen haben sich nicht entsehen, zu bekennen, daß sie hier nichts verstehen, auch nicht einmal Plaz zu Muthmaßungen gefunden ha-

1) Satyric. c. 2. p. 13.

ben, wie sich Franz Junius erkläret.[1] Diese Ausleger aber hatten theils keine hinlängliche Keñtniß der Kunst, theils nicht Gelegenheit gehabt, die übrig gebliebenen Malereien zu untersuchen; da nun tausend und mehr Stüke derselben in denen durch den Vesuvius verschütteten Städten gefunden worden, so köñte ich vielleicht mit grösserer Wahrscheinlichkeit mich mit einer Muthmaßung über gedachte Stelle wagen. Die Veranlassung zu derselben geben einige von diesen lezteren Gemälden, welches lange und schmale Streifen von etwas mehr als einem Palme in der Breite sind, die verschiedene Abschnitte haben, und zwischen denselben auf einem schwarzen Grunde kleine auf ägyptische Art gebildete Figuren vorstellen; zwischen den mit Figuren bemalten Pläzen und in dem Rande dieser Gemälde sind mancherlei ausserordentlich erdachte Gestalten und Zieraten angebracht.[2] Diese Art Malerei ägyptischer Figuren, die mit abenteuerlichen Ideen verschränket sind, scheinet dasjenige zu sein, was beim Petronius *ars compendiaria* Ægyptiorum heisset, und also benennet worden, weil vermuthlich diese Weise eine Nachachmung der Ägypter war, die ihre Gebäude also ausmaleten. Deñ es finden sich in Oberägypten noch izo ganz erhaltene Paläste und Tempel, die auf ungeheuren großen Säulen ruhen, und, sowohl wie diese, auf ihren Mauern und an den Deken von unten bis oben mit eingehauenen Hieroglyphen völlig bedeket sind, welche hernach übermalet worden, wie aus dem zweiten Kapitel erinnerlich sein wird.[3] Mit dieser gehäuften Menge von Zeichen und kleinen Bildern vergleichet Petro-

1) De pictura veterum, l. 2. c. 11. p. 130. §. 10. Fea.

2) Pitture d'Ercol. t. 4. tav. 68—69. Fea.

3) [2 B. 4 K.]

nius die mit kleinen unbedeutenden Figuren angefüllten Zieraten, die damals der vornehmste Vorwurf der Malerei waren; und *compendiaria* würde diese Malerei benennet sein von so vielen und so verschiedenen Dingen, die in einem engen Raume zusammengedrungen und in's Kleine, *in compendium*, gebracht worden. Erwäget man ferner die Klage des Vitruvius über diese Kunst, in welcher zu seiner Zeit, wie er saget, kein Grund der Wahrheit mehr zu finden war, und wie er schließet: nam pinguntur tectoriis *monstra* potius, quam ex *rebus finitis imagines certæ*; [1]) so könte man glauben, daß er eben dasjenige habe andeuten wollen, was Petronius von der Kühnheit der Ägypter saget, welche tam magnæ artis *compendiariam* invenit. Da nun nach dem Zeugnisse des Vitruvius die Gebäude der älteren Zeiten mit Bildern der Mythologie, der Götter und Helden und berühmter Geschichte, in einer vollkommenen Nachahmung der Wahrheit, ausgezieret worden: so müßen nothwendig durch den nach der Zeit eingerissenen Mißbrauch abenteuerliche, ungereimte, und nichtsbedeutende Dinge auf einander zu häufen, [2]) der Kunst, so zu reden, die Flügel beschnitten sein, die sich nicht mehr in das Helden-

1) L. 7. c. 5. §. 3.

2) Solche Malereien heissen heut zu Tage Grotesken oder Arabesken, und vielleicht sind die hier von Vitruvius beschriebenen und getadelten denen in den Bädern des Titus zu Rom ähnlich, welche zur Zeit Leo X. entdekt und von Raphael in der vaticanischen Logen nachgeahmt wurden. In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entdekte man diese alten Wandmalereien in gedachten Bädern auf's neue, worauf sie von Ludovico Mirri in groß Folio bekannt gemacht, und erklärt worden von Carletti. (Le antich. camer. delle Terme di Tito.) Amoretti.

mäßige schwingen konte, sondern klein wurde, wie die Werke waren, welche sie hervorbrachte. Es ist auch mehrentheils die Menge der Figuren in einem Gemälde, so wie vielmals der Überfluß in anderen Dingen, ein Beweis des Mangels, und es gehet hier wie mit den Königen in Syrien, die, nach dem Plinius, ihre Schiffe von Cedern baueten, weil sie keine Tannen, die besser waren, hatten. 1) Ich glaube also hier eine von den Eigenschaften und Kenzeichen des ägyptischen Styls zu finden; und wen diese Erklärung statt fände, so wären die Künstler um die Zeit des Petronius und vorher auf eine trokene, magere und kleinliche Art im Zeichnen und Ausführen gefallen. Diesem zufolge könte man voraussezen, daß, da nach dem natürlichen Lauf der Dinge auf ein Äusserstes das ihm entgegengesezete zu folgen pfleget, der magere und dem ägyptischen ähnliche Styl die Verbesserung eines übertriebenen Schwulstes sein sollen. Man könte hier den farnesischen Herkules anführen, an welchem alle Muskeln schwülstiger sind, als es die gesunde Zeichnung lehret.

§. 6. Einen diesem entgegengesezeten Styl könte man in einigen erhobenen Arbeiten finden, wel-

1) L. 16. c. 40. sect. 76. n. 2. [c. not. Harduin.] At in Ægypto et Syria reges *inopia abietis cedro* ad classes feruntur usi. Fea.

Die folgenden Worte bis zu Ende dieses Paragraphs sind aus der ersten Ausgabe, S. 238 — 239, entlehnt. Wir nahmen sie in den Text auf, weil sie sich ungezwungen dem frühern angeschlossen, wen es gleich scheint, als habe der Autor hier den Petronius etwas anders als späterhin verstanden, und besonders den ältesten ägyptischen Styl berüksichtigt, was wohl die Worte: „auf „eine trokene, magere und kleinliche Art,“ andeuten können. Meyer.

che wegen einiger Härte und Steife der Figuren für hetrurisch, oder für altgriechisch zu halten wären, weñ es andere Anzeigen erlaubeten. Ich will zum Beispiel eines von denselben in der Villa Albani anführen, welches über der Vorrede dieser Schrift in Kupfer gestochen stehet.[1] Dieses Werk stellet vier weibliche bekleidete Göttinen gleichsam in Procession vor, unter welchen die leztere einen langen Zepter trägt, die mittlere, welches Diana ist, hat den Bogen und Köcher auf der Schulter hängen, und trägt eine Fakel; sie fasset an den Mantel der ersten, welches eine Muse ist, und auf dem Psalter spielet, und mit der einen Hand eine Schale hält, in welche eine Victoria, neben einem Altar stehend, eine Libation ausgießet. Dem ersten Anblike nach köñte es ein hetrurischer Styl scheinen, welchem aber die Bauart des Tempels widerspricht. Es scheinet also, daß dieses Werk eine Arbeit sei, in welcher ein griechischer Meister, nicht aus der ältern Zeit, den Styl derselben nachahmen wollen. Es finden sich in eben der Villa vier andere diesem ähnliche erhobene Arbeiten von eben derselben Vorstellung. Das eng Zusammengezogene gefiel sogar in der Tracht der Kleidung selbiger Zeit: deñ da vorher die Redner zu Rom in einem Gewande mit prächtigen großen Falten auftraten, so geschah dieses unter dem Vespasianus in einem engen und nahe anliegenden Roke.[2] Zu Plinius Zeiten fing man an, mäñliche Statuen mit einem engen Kleide (pænula) vorzustellen.[3]

1) [In der ersten Ausgabe, hier unter Numero 133 der Abbildungen. Man vergleiche 8. B. 1 K. 20 §.]

2) Dialog. de causis corruptæ eloquentiæ c. 39. Quantum humilitatis putamus eloquentiæ attulisse *pænulas* istas, quibus *adstricti* et velut *inclusi* cum judicibus fabulamur?

3) Plin. l. 34. c. 5. sect. 10.

§. 7. Man könte auch die Klage des Petronius auf die häufigen Figuren ägyptischer Gottheiten deuten, welches damals der herschende Aberglaube in Rom war, so daß die Maler, wie Juvenalis saget, von Bildern der Isis lebeten.[1] Durch diese Arbeit der Künstler in dergleichen Figuren könte sich ein Styl, welcher den ägyptischen Figuren ähnlich war, auch in andern Werken eingeschlichen haben. Es finden sich noch izo einige Statuen der Isis völlig auf hetrurische Art gekleidet, die aus offenbaren Zeichen von der Kaiser Zeiten sind; ich kan unter andern eine in Lebensgröße im Palaste Barberini anführen. Diese Meinung wird diejenigen nicht befremden, welche wissen, daß durch einen einzigen Menschen, wie Bernini ist, ein Verderbniß in der Kunst bis izo eingeführet worden; um so viel mehr könte dieses durch viele, oder durch den größten Theil der Künstler, geschehen sein, die in ägyptischen Figuren arbeiteten.

§. 8. Daß der Styl der Kunst in den lezten Zeiten von den alten sehr verschieden gewesen, deutet unter andern Pausanias an, wenn er saget, daß eine Priesterin der Leucippides, das ist: der Phöbe und der Hilaira, von einer von beiden Statuen, weil sie gemeinet, dieselbe schöner zu machen, den alten Kopf abnehmen, und ihr einen neuen Kopf an dessen Stelle machen lassen, welcher, wie er saget, nach der heutigen Kunst gearbeitet war;[2] welches Gedoyn, dem hier seine Moden eingefallen sind, übersezet hat: nach der heutigen Mode.[3] Man könte

1) Sat. 12. v. 28.
Pictores quis nescit *ab Iside pasci?*

2) L. 3. c. 16.

3) T. 1. p. 288: En la représentant comme les femmes se mettent *aujourd'hui.* Fea.

diesen Styl den kleinlichen oder den platten nennen: denn was an den alten Figuren mächtig und erhaben war, wurde izo stumpf und niedrig gehalten. Es ist aber über diesen Styl nicht aus Statuen zu urtheilen, die durch den Kopf ihre Benennung bekommen haben, wie sehr viele sind, auf welche ein fremder Kopf gesezet worden, weil sich der eigene Kopf nicht gefunden hat. 1)

§. 9. Da sich endlich die Kunst mehr zu ihrem Fall neigete, und da auch wegen der Menge alter Statuen wenigere, in Vergleichung der vorigen Zeit, gemachet wurden: so war der Künstler vornehmstes Werk, Köpfe und Brustbilder zu machen, und die lezte Zeit bis auf den Untergang der Kunst hat sich vornehmlich hierin gezeiget. Daher muß es nicht so ausserordentlich, wie es vielen vorkomt, scheinen, erträgliche, ja zum Theil schöne Köpfe des Macrinus, des Septimius Severus, und des Caracalla, wie der farnesische ist, zu sehen; denn der Werth derselben bestehet allein im Fleisse. Vielleicht hätte Lysippus den Kopf des Caracalla nicht viel besser machen können; aber der Meister desselben konte keine Figur wie Lysippus machen; dieses war der Unterschied.

1) [Man sehe 11 B. 3 K. 33 §.]

Zu den Zeiten des Plinius und schon früher kam die für die Kunst schädliche, häufig verspottete Sitte auf, nicht nur die Bildsäulen durch veränderte Unterschriften andern Göttern ꝛc. zu weihen, als sie ursprünglich bestimt waren: μεταγραφειν, [μετεπιγραφειν], sondern auch den alten Statuen und Bildwerken die ursprünglichen Köpfe abzunehmen und neue Köpfe von Göttern, Helden ꝛc. denen man huldigen wollte, aufzusezen: μεταῤῥυθμιζειν. Meyer.

Conf. Plutarch. in Isocrat. — Pausan. l. 1. c. 2. c. 18. l. 2. c. 9. c. 17. Anthol. Palat. II. 395. Siebelis.

§. 10. Man glaubete eine besondere Kunst in starken hervorliegenden Adern, wider den Begrif der Alten, zu zeigen, und an dem Bogen Kaisers Septimius Severus hat man solche Adern auch an den Händen weiblicher idealischer Figuren, wie die Victorien sind, welche Trophäen tragen, nicht wollen mangeln lassen; als weñ die Stärke, welche vom Cicero als eine allgemeine Eigenschaft vollkommener Hände angegeben wird,[1]) sich auch auf weibliche Hände erstrekete, und auf vorbesagte Weise müßte ausgedrüket werden. Eben hierin wurde vor der Herstellung der Künste die Geschiklichkeit ihrer Meister gesezet, und ein solches Aderwerk bewundert, auch wo es nicht an seinem Orte ist, der kindische ungelehrte Siñ; die weisen Alten aber würden dieses nicht weniger getadelt haben, als weñ jemand um die völlige Macht eines Löwen zu zeigen, dieses Thier mit auswärts gelegeten Krallen, die im Gehen untergeschlagen sind, vorgestellet hätte. Wie sanft die Künstler des Altertums der blühenden Zeiten die Adern auch an kolossalischen Figuren ausgedrüket haben, zeiget sich an den erstaunenden Stüken einer solchen Statue im Campidoglio, welche von einem Apollo sein sollen, und an dem Halse eines kolossalischen Kopfs des Trajanus in der Villa Albani.[2]) Es hat aber mit der Kunst gleiche

1) Academ. l. 1. c. 5. n. 19. *Vim in manibus ponebant.*

2) Diese kolossalischen Fragmente befinden sich im Hofe des Palasts der Conservatoren. Am schönsten sind zwei Füße, ausserordentlich weich und fließend gearbeitet; an beiden fehlen die Fersen. Der über diesen Füßen aufgestellten Hand von gleichmäßig kolossalen Proportionen mangelt der Daum; alle Theile sind hier kräftiger angedeutet als an den genañten beiden Füßen, was vielleicht wegen der größern Entferuung geschah, aus welcher die Hand am stehenden Kolosse vom nahe hinzutretenden Be-

Bewandtniß als mit dem Menschen; deñ so wie, nach dem Plato, weñ die Lüste bei demselben zu ersterben anfangen, das Vergnügen zu schwazen zunimt: so treten dort die Kleinigkeiten an die Stelle der gefallenen Größe.

§. 11. Die mehresten Begräbnißurnen sind aus dieser lezten Zeit der Kunst, und also auch die mehresten erhobenen Arbeiten: deñ diese sind von solchen vierekicht länglichen Urnen abgesäget. Unter denselben merke ich sechs als die schönsten an, die aber früher gemachet sein müßen; und diese sind drei in dem Museo Capitolino, von welchen die größte den Streit zwischen Agamemnon und Achilles über die Chryseis, die zweite die neun Musen, und die dritte ein Gefecht mit den Amazonen vorstellen; auf der vierten, in der Villa Albani, zeiget sich die Vermählung des Peleus

schauer angesehen werden mußte. An den Füßen, so wie an der Hand, sind Adern angedeutet, welches freilich einiges Bedenken erreget, ob diese Stüke auch wirklich zur Figur eines Apollo gehörten, wie die ihnen beigesellte moderne Inschrift meldet.

Ebendaselbst befinden sich noch andere ungeheuer große Fragmente von Marmor, nämlich ein Ellenbogen, an welchem ebenfalls Adern angegeben sind, ein Knie, Stüke vom Fuße und Beine. Dazu gehörte vielleicht auch noch ein gewaltiger Kopf, den man für das Bildniß des Domitianus ausgibt. Es fehlt ihm das ganze Hinterhaupt; das Gesicht samt den Ohren ist wohl erhalten, auch gut und fleissig gearbeitet. Aber man vermißt daran die idealische Großheit des Styls und der Formen; nach Verhältniß sind die Augen sehr groß und nichts desto weniger haben sie kleine spize Winkel. Der Mund ist klein; die Lipen düñ. Man möchte fast behaupten, der Meister dieses Denkmals habe die zu einem solchen Kolosse erforderliche Fähigkeit und Kunst nicht besessen, und die abgebildete Person sei auch kein schikliches Modell für ein solches Werk gewesen. Meyer.

und der Thetis, nebst den Göttern und den Göttinen der Jahreszeiten, die diesem Paare Geschenke bringen; die fünfte und sechste in der Villa Borghese bilden den Tod des Meleages und die Fabel des Aktäons.[1]) Diejenigen erhobenen Werke

1) Diese Sarkophage sind von sehr verschiedener Kunst und zuverläßig auch aus verschiedenen Zeiten. Der erste führt den Namen des trojanischen Marmors. Er ist von sehr ansehnlicher Größe, auf dem Dekel sind zwei liegende Figuren in Lebensgröße, ganz rund gearbeitet; in ihren Zügen will man Ähnlichkeit mit den Bildnissen des Alexander Severus und seiner Mutter Julia Mammäa finden, und daher dieses Denkmal für die Graburne derselben halten. Aber der Autor widerlegt im 12 B. 2 K. 22 §. diese Muthmaßung aus erheblichen Gründen. Die Arbeit ist nicht mehr als mittelmäßig und ohne Zweifel aus Zeiten des schon tiefen Verfalls der Kunst. Auch die Basreliefs auf den vier Seiten sind nichts als Nachbildungen älterer und besserer Kunstwerke. Man findet eine Abbildung dieses Denkmals im Museo Capitolino (t. 4. tav. 1 — 4.) und bei Piranesi (le Antichità Romane, t. 2. tav. 33 — 35.), wo auch die vortrefliche sogenañte barberinische, jezo im Museo Britannico befindliche Vase, welche in jener großen Graburne gefunden wurde, in Kupfer gestochen ist.

Die Arbeit an dem zweiten (Mus. Capitol. t. 4. tav. 26. Monumens antiques du Mus. Napol. t. 1. pl. 22 — 23.) ist, weñ gleich besser als an dem vorigen, doch auf keine Weise vortreflich zu nennen. Aber die sämtlichen Figuren der Musen sind höchst schäzbar, wegen ihrer edlen Stellungen und gut geworfenen Gewänder. Wahrscheinlich sind diese nach ehemals sehr berühmten Statuen gebildet, weil man an der Anlage der Falten in ihren Gewändern bemerken kañ, daß einige Figuren der Absicht ihrer Erfinder gemäß das Licht von der einen, andere aber von der entgegengesezten Seite erhalten sollten, um ungestörte und wirksame Massen von Licht und Schatten zu bilden; aber vom Bildhauer sind diese Figuren nicht

aber, die besonders gearbeitet sind, unterscheiden sich durch einen erhobenen Rand oder Vorsprung umher.

mit Beachtung der Regeln von Beleuchtung und Massen versammelt, wie das Bedürfniß erheischte. Der Dekel ist auf den Eken mit Masken, und zwischen denselben mit einem langen schmalen Basrelief geziert, das in herlich erfundenen und angeordneten Grupen liegende und trinkende Faunen und Nymphen vorstellt. Auch hieraus geht die Wahrscheinlichkeit hervor, dieses Denkmal sei ältern und vortreflicheren Kunstwerken blos nachgeahmt.

Der dritte ist in Hinsicht auf die Kunst der Ausführung dem eben genañten Sarkophage ungefähr gleich zu schäzen. Aber im Entwurfe des Ganzen herscht mehr Zusammenhang, ein hoher edler Geist; die Formen, die Haare, Anlage und Schwung der Gewänder scheinen auf ein Original aus der Zeit des großen Styls hinzudeuten. Der Dekel ist ebenfalls mit Masken auf den Eken und dazwischen mit einem langen schmalen Basrelief geziert, auf welchem Figuren überwundener Amazonen mit ihren Waffen unübertreflich angeordnet erscheinen. (Mus. Capitol. t. 4. tab. 23.)

Auch an dem vierten, in der Villa Albani, ist die Kunst der Ausführung zwar nicht besonders zu loben, doch haben alle Figuren viel Angenehmes; das Ganze gewährt ein reiches und geschmüktes Ansehen. Auch wir sehen mit dem Autor die Hochzeit der Thetis und des Peleus darin vorgestellt, wiewohl Zoega (Bassirilievi, t. 2. tav. 52 — 53.) den Figuren keine heroische Bedeutung zugestehen will, sondern nur eine gewöhnliche Hochzeit darin erkeñt. Zoega bemerkte zuerst, daß dieses Monument nicht aus parischem Marmor, sondern aus volterranischem Alabaster gearbeitet ist.

Der Sarkophag in der Villa Borghese mit dem Tode Meleagers in Hohrelief (Sculture del Palazzo della Villa Pinciana, stanza 3. n. 12.) erhält besonders dadurch Werth, daß seine Figuren vortreflich gedacht, und im Ganzen sehr schön angeordnet sind; und da dieser Gegenstand, auf gleiche Weise vorgestellt, sich an mehreren antiken Sarkophagen findet, so mag wohl in

Die mehresten Begräbnißurnen wurden voraus und auf den Kauf gemachet, wie die Vorstellungen auf denselben zu glauben veranlassen, als welche mit der Person des Verstorbenen, oder mit der Inschrift, nichts zu schaffen haben. Unter andern ist eine solche beschädigte Urne in der Villa Albani; [1]) auf deren vordern Seite, die in drei Felder getheilet ist, auf dem zur Rechten Ulysses an den Mastbaum seines Schiffes gebunden vorgestellet worden, aus Furcht vor dem Gesange der Sirenen, von welchen die eine die Leyer spielet, die andere die Flöte, und die dritte singet, und ein gerolletes Blatt in der Hand hält. Sie haben Vogelfüße, wie gewöhnlich: das Besondere aber ist, daß sie alle drei einen Mantel umgeworfen haben. Zur Linken sitzen Philosophen in Unterredung. Auf dem mittlern Felde ist folgende Inschrift, welche nicht im geringsten auf die Vorstellung zielet, und ist noch nicht bekannt gemachet:

ΑΘΑΝΑΘΩΝ ΜΕΡΟΠΩΝ
ΟΥΔΕΙΣ· ΕΦΨ· ΤΟΥΔΕ· ΣΕΒΗΡΑ
ΘΗΣΕΥΣ· ΑΙΑΚΙΔΑΙ
ΜΑΡΤΥΡΕΣ· ΕΙΣΙ· ΛΟΓΟΥ

allen ein berühmtes älteres Werk nachgebildet sein. In Hinsicht der Ausführung möchte dieses borghesische Denkmal dem oben genannten trojanischen Marmor nur wenig vorzuziehen sein. Hingegen gibt es kaum ein besser gearbeitetes Denkmal dieser Art, als das andere borghesische mit der Fabel des Aktäon. (Stanza 7. n. 16 et 17.) Draperie und Figuren sind durchgängig vom besten Geschmak und in allen Theilen zeigt sich Hand und Sinn eines tüchtigen Meisters. Meyer.

1) Wir haben keine Abbildung von ihr finden können; bei Zoega, wo doch alle merkwürdigen Denkmale dieser Art, welche die Villa Albani besitzt, gestochen sind, sucht man sie umsonst. Meyer.

ΑΥΧΩ· ΣΩΦΡΟΝΑ· ΤΥΝΒΟΣ· Ε
ΜΑΙΣ· ΛΑΓΩΝΕΣΣΙ· ΣΕΒΗΡΑΝ
ΚΟΥΡΗΝ· ΣΤΡΥΜΩΝΙΟΥ· ΠΑΙ
ΔΟΣ· ΑΜΥΝΟΝ ΕΧΩΝ·
ΟΙΗΝ· ΟΥΚ· ΗΝΕΙΚΕ· ΠΟΛΥΣ
ΒΙΟΣ. ΟΥΔΕ. ΤΙΣ· ΟΥΠΩ
ΕΣΧ. Ε ΤΑΦΟΣ· ΧΡΗΣΤΗΝ
ΑΛΛΟΣ· ΥΦ ΗΕΛΩΙ.[1])

§. 12. Weñ von alten Denkmalen niedriger Kunst die Rede ist, beobachte der Leser, als eine nöthige Erinnerung, diejenigen Werke, die in Griechenland selbst oder in Rom gearbeitet worden, von denen zu unterscheiden, die man in anderen Städten und Colonien des römischen Reichs machen lassen, welches nicht allein von Werken in Marmor und andern Steinen, sondern auch von Münzen gilt. Von Münzen ist dieser Unterschied bereits bemerket worden, und es ist bekañt, daß diejenigen, die unter den Kaisern ausser Rom gepräget worden, insgemein denen nicht beikommen, die in dieser Hauptstadt des römischen Reichs selbst gearbeitet sind. Von Werken in Marmor aber hat man gedachte Ungleichheit bisher noch nicht wahrgenommen, die au-

1) In der Übersezung würde dieses, weder durch den Inhalt noch durch die Sprache ausgezeichnete Epigram̃ etwa so lauten:

Sterblich ward jeder der Menschen geboren; Severa wie Theseus:
Peleus und Telamon stien als Zeugen genañt.
Rühmlich umschließ' ich Severa mit meines Grabes Umwölbung,
Strymons Enkelin, sie, züchtig, mit Weisheit begabt:
Eine so Edle hat niemals geblüht im Laufe der Zeiten,
Kein Grab unter der Sonn' eine so Edle umhüllt.
Meyer.

[E und Σ dieser Inschrift sind rund; das Ω klein.]

genscheinlich ist an den erhobenen Arbeiten, die sich zu Capua und in Neapel befinden, unter welchen eine erhobene Arbeit in dem Hause Colobrano an dem lezten Orte, wo einige Arbeiten des Herkules vorgestellet sind, aus der mittlern Zeit zu sein scheinen köñte. Am deutlichsten aber offenbaret sich gedachter Unterschied an den Köpfen verschiedener Gottheiten, die auf den Schlußsteinen der Bogen des äussersten Ganges des Amphitheaters vom alten Capua gearbeitet sind, von welchen sich annoch zween an ihren Orten erhalten haben, nämlich Juno und Diana; drei andere dieser Steine, die den Jupiter Ammon, den Mercurius und den Herkules vorstellen, befinden sich eingemauert an dem Rathhause der neuen Stadt Capua, ehemals Casilinum genañt. Von gedachtem Amphitheater sowohl als von dem Theater dieser Stadt werde ich im Folgenden zu reden Gelegenheit haben. Die mehresten gedachter Figuren sind nicht in Marmor gehauen, weil sich kein weisser Marmor in dem Untertheile von Italien findet, sondern in einen harten weissen Stein, aus welchem die mehresten der apenninischen Gebirge dieser Gegenden sowohl als in dem Kirchenstaate bestehen.

§. 13. Eben diesen Unterschied bemerket man zwischen der Baukunst der Tempel und anderer Gebäude zu der Kaiser Zeit, die zu Rom selbst aufgeführet worden, und derjenigen, die man in andern Provinzen des römischen Reichs gebauet hat, welches augenscheinlich ist an einem Tempel zu Melasso in Karien, der dem Augustus und der Stadt Rom geweihet war, wie ich im Folgenden anzeigen werde. Man köñte hier auch den Bogen bei Susa im Piemontesischen anführen, welcher ebenfalls dem Augustus zu Ehren errichtet worden: deñ die Kapitäler

der Pilaster haben eine Form, die damals zu Rom nicht üblich gewesen zu sein scheinet.[1])

§. 14. Es bleibet im Übrigen dem Altertume bis zum Falle der Kunst der Ruhm eigen, daß es sich seiner Größe bewußt geblieben: der Geist ihrer Väter war nicht gänzlich von ihnen gewichen und auch mittelmäßige Werke der lezten Zeit sind noch nach den Grundsäzen der großen Meister gearbeitet. Die Köpfe haben den allgemeinen Begrif von der alten Schönheit behalten, und im Stande, Handlung und Anzuge der Figuren offenbaret sich immer die Spur einer reinen Wahrheit und Einfalt. Die gezierte Zierlichkeit, eine erzwungene und übel verstandene Gratie, die übertriebene und verdrehete Gelenksamkeit, wovon auch die besten Werke neuerer Bildhauer ihr Theil haben, hat die Sinne der Alten niemals geblendet. Ja, wir finden, weñ man aus dem Haarpuze schließen kañ, einige trefliche Statuen aus dem dritten Jahrhunderte, welche als Copien anzusehen sind, die nach ältern Werken gearbeitet worden. Von dieser Art sind zwo Venus in Lebensgröße in dem Garten hinter dem Palaste Farnese, mit ihren eigenen Köpfen; die eine mit

1) Hier macht eine Ausnahme der Tempel zu Nimes in Frankreich, bekañt unter dem Namen *maison carrée*, welchen Barthelemy (Mém. sur les anciens monumens de Rom. Acad. des Inscr. t. 28. Mém. p. 580.) mit den schönsten Überresten Roms und Athens glaubt vergleichen zu können. Alle Kunstkenner und Gelehrte stimmen ihm im Ganzen bei. (Clérisseau, Antiquités de France, prem. part. Antiq. de Nismes, princ.) Dieser Tempel war dem Lucius und Cajus, den adoptirten Söhnen des Augustus geweiht, wie folgende Inschrift an der Vorderseite des Tempels beweist:

C. CÆSARI. AVGVSTI. F. COS. L. CÆSARI.
AVGVSTI. F. COS. DESIGNATO.
PRINCIPIBVS. IVVENTVTIS.

Fea.

einem schönen Kopfe der Venus, die andere mit einem Kopfe einer Frau von Stande, aus gedachtem Jahrhunderte, und beide Köpfe haben einerlei Haaraufsaz.[1]) Eine schlechtere Venus, von eben der Größe, ist im Belvedere, deren Haarpuz jenen ähnlich ist, und dem weiblichen Geschlechte aus dieser Zeit eigen war.[2]) Ein Apollo, in der Villa Negroni, in dem Alter und in der Größe eines jungen Menschen von funfzehen Jahren, kan unter die schönen jugendlichen Figuren in Rom gezählet werden; aber der eigene Kopf desselben stellet keinen Apollo vor, sondern etwa einen kaiserlichen Prinzen aus eben der Zeit.[3]) Es fanden sich also noch einige Künstler, welche ältere und schöne Figuren sehr gut nachzuarbeiten verstanden.

§. 15. Ich schließe das dritte Stük dieses Kapitels mit einem ganz ausserordentlichen Denkmale im

1) Beide sind Porträtfiguren, und nur die erste hat noch ihren alten Kopf; der Kopf auf der zweiten ist schlecht und modern. Beide wurden in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch den geschikten Bildhauer Carlo Albicini ergänzt, um in das königliche Museum zu Neapel gebracht zu werden. Fea.

2) In dieser Figur ist vielmehr die Gemahlin des Alexander Severus, die Sallustia Balbia Orbiana, vorgestellt, wie schon einmal erinnert worden. Fea.
[Man vergleiche 8 B. 4 K. 3 §. Note.]

3) Wenn der hier angeführte Kopf das Porträt eines kaiserlichen Prinzen aus jenen Zeiten ist, so kan er als nach der Natur gearbeitet lehren, daß der Künstler, welcher ihn verfertigte, wohl noch etwas mehr als ein bloßer Nachahmer war. Dasselbe läßt sich von dem schönen Kopfe einer römischen Matrone, von den Büsten des Macrinus, Septimius Severus und Caracalla sagen, deren der Autor oben schon gedachte, und in denselben Züge von besonderer Schönheit und Vollkommenheit fand. Amoretti.

Campidoglio, aus einer Art von Basalt. [1] Es stellt einen großen sitzenden Affen vor, dessen vordere Füße auf den Knieen der hinteren Füße ruhen, und wovon der Kopf verloren gegangen ist. Auf der Base dieser Figur stehet auf der rechten Seite in griechischer Schrift eingehauen: Phidias und Ammonius, Söhne des Phidias, haben es gemachet. Diese Inschrift, welche von Wenigen bemerket worden, war in dem geschriebenen Verzeichnisse, aus welchem Reinesius dieselbe genommen, leichthin angegeben, ohne das Werk anzuzeigen, woran sie stehet und könte ohne offenbare Kennzeichen ihres Altertums für untergeschoben angesehen werden. [2] Dieses dem Scheine nach verächtliche Werk kann durch die Schrift auf demselben Aufmerksamkeit erweken, und ich will meine Muthmaßungen mittheilen.

§. 16. Es hatte sich eine Colonie von Griechen in Afrika niedergelassen, die πιθηκουσσαι in ihrer Sprache hießen, von der Menge Affen in diesen Gegenden. Diodorus saget, daß dieses Thier heilig von ihnen gehalten, und wie die Hunde in Ägypten verehret worden. [3] Die Affen liefen

1) Es steht im Hofe des Palastes der Conservatoren im Campidoglio. Fea.

2) Reines. Inscript. cl. 2. n. 62. Cuper. Apotheos. Homer. p. 134. Reinesius gibt die Inschrift ganz, wie sie vielleicht noch vorhanden war zu den Zeiten Holsteins, aus dessen Manuscripten er sie also anführt:

ΦΙΔΙΑC ΚΑΙ ΑΜΜΟΝΙΟC ΑΜΦΟΤΕΡΟΙ
ΦΙΔΙΟΥ ΕΠΟΙΟΥΝ.

Jezo ist das lezte Wort der ersten Reihe verstümmelt, so wie die drei lezten Buchstaben des Worts ΑΜΜΟΝΙΟC. Das Sigma hat die Form des C, und nicht des Σ, wie Reinesius schreibt. Fea.

3) L. 20. c. 58. [Aber daß die Pithekussä eine griechische Colonie gewesen, sagt Diodor nicht.]

frei in ihre Wohnungen, und nahmen, was ihnen gefiel; ja, diese Griechen nenneten ihre Kinder nach denselben, weil sie den Thieren, wie sonst den Göttern, gewisse Ehrenbenennungen werden beigeleget haben. Ich bilde mir ein, daß der Affe im Campidoglio ein Vorwurf der Verehrung unter den pithekussischen Griechen gewesen sei, wenigstens sehe ich keinen andern Weg, ein solches Ungeheuer in der Kunst mit Namen griechischer Bildhauer zu reimen: Phidias und Ammonius werden diese Kunst unter diesen barbarischen Griechen geübet haben. Da Agathokles, König in Sicilien, die Karthaginenser in Afrika heimsuchete, drang dessen Feldherr Eumachus bis in das Land dieser Griechen hindurch, und eroberte und zerstörete eine von ihren Städten.[1] Annehmen zu wollen, daß dieser göttlich verehrte Affe damals, als etwas Ausserordentliches unter Griechen, zum Denkmale weggeführet worden, gibt die Form der Buchstaben nicht zu, als welche spätere und den herculanischen ähnliche Züge hat. Es wäre also zu glauben, daß dieses Werk lange hernach gemachet, und vielleicht unter den Kaisern aus dem Lande dieses Volks nach Rom geführet worden; und dieses machen ein paar Worte einer lateinischen Inschrift auf der linken Seite der Vase wahrscheinlich. Es war dieselbe in vier Zeilen gefasset, und man lieset, ausser den Spuren, welche sich von denselben zeigen, nur noch die Worte: VII. COS. welches auf niemanden als auf den C. Marius zu deuten wäre, als den einzigen zu der Zeit der Republik, dem so vielmal das Consulat ertheilet worden:[2]

1) Diod. Sic. l. c. Der Feldherr des Agathokles hieß nicht Eumarus, wie in der ersten und in der wiener Ausgabe steht, sondern Eumachus. Meyer.

2) [Cic. pro Plancio, c. 21.]

denn vor ihm war der einzige Valerius Corvinus sechsmal Consul geworden. 1) Dieses griechische Geschlecht in Afrika hätte also diesem zufolge noch um die Zeit unseres Geschichtschreibers bestanden, und sich bei seinem Aberglauben bis dahin erhalten. 2) Ich merke hier bei Gelegenheit eine weibliche Statue von Marmor an, in der Galerie zu Versailles, welche für eine Vestale gehalten wird, und von welcher man vorgibt, daß sie zu Ben-Gazi, der vermeinten numidischen Hauptstadt Barça, gefunden worden. 3)

1) Plutarch. in Mario, p. 422. [c. 28.]
In der eben erwähnten Inschrift liest man deutlich cos. aber Fea behauptet die Zahl VII. nirgends finden zu können. Meyer.
[Man vergleiche die vorläuf. Abhandl. 4 K. 208 §.]

2) Dieses Denkmal verdiente nicht eine solche Untersuchung. Es stellt einen geschwänzten Affen vor. Wie bekannt ist wurden die Affen in Ägypten verehrt; vielleicht haben Phidias und Ammonius dieses Denkmal in Alexandria oder in einer andern Stadt dieses Reichs, wo Griechen wohnten, für diese oder auch selbst für eingeborne Ägyptier gearbeitet. Daß auch die dort wohnenden Griechen den ägyptischen Gottheiten huldigten, erzählt Sextus Empirikus. (Pyrrhon. hypoth. l. 3. c. 24. p. 155.) Fea.

3) Thomassin, Recueil des stat. group. etc. de Versailles, t. 1. pl. 9. Das Musée franç. par Robillard Peronville enthält (livrais. 52.) eine noch bessere Abbildung dieser Statue. Visconti erzählt in der beigefügten Erklärung, sie sei zu Ben-Gazi, einem Dorfe an der barbarischen Küste gefunden, ungefähr sechs Fuß hoch, aus pentelischem Marmor und eines der am besten erhaltenen Denkmale aus dem Altertume, weil ausser einem kleinen fehlenden Stüke des Gewandes keine weitere Verlezung wahrgenommen werde. Visconti glaubt, daß diese Figur das Bildniß der Julia, Gemahlin des Kaisers Septimius Severus, vorstelle. Meyer.

§. 17. Um das Obige dieses dritten Stüks [1]) zu wiederholen, und zusammenzufassen, so wird man in der Kunst der Griechen, sonderlich in der Bildhauerei, vier Stufen des Styls sehen: nämlich den geraden und harten, den großen und ekichten, den schönen und fließenden, und den Styl der Nachahmer. Der erste wird mehrentheils gedauert haben bis auf den Phidias; der zweite bis auf den Praxiteles, Lysippus und Apelles; der dritte wird mit dieser ihrer Schule abgenommen haben, und der vierte währete bis zu dem Falle der Kunst. Es hat sich dieselbe in ihrem höchsten Flore nicht lange erhalten: denn es werden, von den Zeiten des Perikles bis auf Alexanders Tode, mit welchem sich die Herlichkeit der Kunst anfing zu neigen, etwa hundert und zwanzig Jahre sein.

§. 18. Das Schikfal der Kunst überhaupt in neuern Zeiten ist in Absicht der Perioden dem im Altertume gleich: es sind ebenfalls vier Hauptveränderungen in derselben vorgegangen; nur mit diesem Unterschiede, daß die Kunst nicht nach und nach, wie bei den Griechen, von ihrer Höhe heruntersank, sondern sobald sie den ihr damals möglichen Grad der Höhe in zween großen Männern erreichet hatte, (ich rede hier allein von der Zeichnung) so fiel sie mit einmal plözlich wieder herunter. Der Styl war troken und steif bis auf Michael Angelo und Raphael; auf diesen beiden Männern bestehet die Höhe der Kunst in ihrer Wiederherstellung: nach einem Zwischenraume, in welchem der üble Geschmak regirete, [2]) kam der Styl der Nachahmer; dieses

1) [Dieses Buchs.]

2) Dem Giulio Romano, nebst den übrigen vorzüglichen Schülern Raphaels, kann man keinen üblen Ge-

waren die Caracci und ihre Schule, mit deren Folge; und diese Periode gehet bis auf Karl Maratta. Ist aber die Rede von der Bildhauerei insbesondere, so ist die Geschichte derselben sehr kurz: Sie blühete in Michael Angelo und Sansovino, und endigte mit ihnen; Algardi, Fiammingo, und Rusconi kamen über hundert Jahre nachher.

§. 19. Ich habe dem Liebhaber sowohl, als dem Künstler, das Vergnügen nicht nehmen wollen, über die in den fünf Stüken dieses Kapitels [1]) enthaltene Lehren und Anmerkungen eigene Betrachtungen zu machen, und hinzuzuthun; und es wird aus jenen in Schriften der Gelehrten, die sich in dieses Feld gewaget haben, etwas zu verbessern übrig sein. Beide aber, weñ sie unter Anführung dieser Geschichte die Werke griechischer Kunst zu betrachten Gelegenheit und Zeit haben, sezen bei sich fest, daß nichts in der Kunst klein sei, und was leicht zu bemerken gewesen scheinen wird, ist es mehrentheils nur wie des Columbus Ei. Es kañ auch alles, was ich angemerket habe, obgleich mit dem Buche in der Hand, in einem Monate (die gewöhnliche

schmak vorwerfen. Sebastiano del Piombo, Pellegrino Tibaldi und Daniele di Volterra waren zwar Nachahmer vom Styl des Michel Angelo, und strenge Kunstrichter mögen sie vielleicht manierirt nennen, allein sie sind dennoch große Künstler. In der Bildhauerei verhält es sich eben so. Der jüngere Sansovino (man denke an seinen jungen Bakchus in der florentinischen Galerie) und mehrere andere verdienstvolle Männer blieben zwar hinter Michel Angelo zurük, allein es wäre nicht billig, sie unbedingt eines übeln Geschmaks anzuklagen. Meyer.

1) [In den fünf lezten Büchern.]

Zeit des Aufenthalts der deutschen Reisenden in Rom [1]) nicht durchgesehen und gefunden werden. Aber so wie das Wenige mehr oder weniger den Unterschied unter Künstlern machet: eben so zeigen die vermeineten Kleinigkeiten den aufmerksamen Beobachter, und das Kleine führet zum Großen. Mit Betrachtungen über die Kunst verhält es sich auch anders, als mit Untersuchungen der Gelehrsamkeit in den Altertümern. Hier ist schwer, etwas Neues zu entdeken, und was öffentlich stehet, ist in dieser Absicht untersuchet; aber dort ist in dem Bekañtesten etwas zu finden: deñ die Kunst ist nicht erschöpfet. Aber es ist das Schöne und Nüzliche nicht mit einem Blike zu greifen, wie ein unweiser deutscher Maler nach ein paar Wochen seines Aufenthalts in Rom meinete: deñ das Wichtige und Schwere gehet tief, und fließet nicht auf der Fläche. Der erste Anblik schöner Statuen ist bei dem, welcher Empfindung hat, wie die erste Aussicht auf das offene Meer, worin sich unser Blik verlieret, und starr wird, aber in wiederholeter Betrachtung wird der Geist stiller, und das Auge ruhiger, und gehet vom Ganzen auf das Einzelne. Man erkläre sich selbst die Werke der Kunst auf eben die Art, wie man andern einen alten Scribenten erklären sollte: deñ insgemein gehet es dort, wie in Lesung der Bücher; man glaubet zu verstehen was man lieset, und man verstehet es nicht, weñ man es deutlich auslegen soll. Ein anders ist, den Homerus lesen, ein anders, ihn im Lesen zugleich übersezen.

§. 20. Ich kañ nicht umhin, zum Beschlusse dieses Kapitels ein Verlangen zu eröfnen, welches die

1) [Womit er, wie man in den Briefen an seine Freunde sieht, so übel zufrieden war.]

Erweiterung unserer Keñtnisse in der griechischen Kunst sowohl als in der Gelehrsamkeit und in der Geschichte dieser Nation betrift. Dieses ist eine Reise nach Griechenland, nicht an Orte, die von vielen besuchet sind, sondern nach Elis, wohin noch kein Gelehrter noch Kunstverständiger hindurch gedrungen ist. Dem gelehrten Fourmont selbst ist es nicht gelungen in diese Gegenden zu gehen, wo die Statuen aller Helden und berühmten Personen der Griechen aufgestellet waren; deñ da er sich den Gränzen des alten Elis genähert hatte, wurde er von seinem Hofe zurükberufen. Diese Reise müßte mit eben der Vollmacht, die gedachter Gelehrte von der Pforte erhielt, unternommen werden, nämlich an allen Orten graben zu lassen, wie er deñ die Trümmer der alten Stadt Amyklä im Lacedämonischen Gebiete mit funfzig Leuten, welche gruben, durchsuchen ließ, wo unter anderen die seltenen und die ältesten griechischen Inschriften, die uns bekañt sind, entdeket wurden. 1) Was war aber in Absicht der Werke der Kunst das ganze Lacedämonische gegen die einzige Stadt Pisa in Elis, wo die olympischen Spiele gefeiert wurden? Ich bin versichert, daß hier die Ausbeute über alle Vorstellung ergiebig sein, und daß durch genaue Untersuchung dieses Bodens der Kunst ein großes Licht aufgehen würde.

1) [Worüber Hug, in seiner Erfindung der Buchstabenschrift, scharfsinnig handelt.]

Viertes Kapitel.

Von der Kunst unter den Römern.

§. 1. Nach der Abhandlung von der griechischen Kunst wäre nach der gemeinen Meinung der Styl der römischen Künstler, und hier insbesondere ihrer Bildhauer zu untersuchen: deñ ich höre noch täglich unsere Antiquarii und Bildhauer von einer lateinischen Bildhauerei, und von einer eigenen Art römischer Arbeit in der Kunst reden, weñ man etwas Mittelmäßiges bedeuten will, und ich achte nicht mehr auf diese Art zu reden, als auf andere Ausdrüke, die der Irrtum allgemein üblich gemachet hat. Wir wissen, daß es römische Bildhauer und Maler gegeben hat, sowohl aus Schriften als aus übrig gebliebenen Werken, und es ist nicht unglaublich, daß es einige hoch in der Kunst gebracht haben können, und vielen griechischen Künstlern zu vergleichen gewesen; aber aus solchen Nachrichten und Arbeiten kañ kein Systema der römischen Kunst, zum Unterschiede von der griechischen, gezogen werden. Unter den griechischen Künstlern hingegen wird es auch mittelmäßige Helden, wie unter ihren Scribenten gegeben haben. Wer wird den Nikander für einen großen Dichter halten, als derjenige, der nur schön findet, was dunkel ist? Die Kunst wird ihre Nikander und ihre Aratus gehabt haben.

§. 2. Es verhält sich mit dem gemeinen Urtheile über die römische Kunst wie mit denienigen, die das Uralte mit Werken der späteren Zeit verwechseln: so wie es Gelehrte gegeben hat, und noch gibt, die

das älteste hetrurische Werk, nämlich das irrig so genañte Grabmal der Horatier und Curiatier in spätere römische Zeiten sezen. Weñ diese die Form dieses Grabmals mit dem Grabmale des Königs Porsena zu Clusium verglichen hätten, dem jenes vollkommen ähnlich ist, und weñ sie beobachtet hätten, daß die appische Straße sich um das Grabmal herum beuget, würden sie überzeuget sein, daß dasselbe von einem hetrurischen Baumeister aufgeführet worden, und daß es älter, als besagete sehr alte Straße ist, als welche gerade gezogen wäre, weñ dieses Werk nicht im Wege gestanden hätte. Ich habe bereits an einem anderen Orte gemeldet, daß ein berühmter Antiquarius einen runden Altar mit erhobener Arbeit in der Villa Panfili als das älteste Stük aus der griechischen Kunst angesehen, da es vielmehr einem mittelmäßigen römischen Bildhauer hätte zugeschrieben werden sollen, zumal eine römische Gottheit, nämlich Juno Sospita, mit einem Rehfelle bedeket, deren ich oben gedacht habe, auf demselben vorgestellet worden.[1] Die römischen Künstler sind als Nachahmer der Griechen anzusehen, und haben also keine besondere Schule und keinen eigenen Styl bilden können.

§. 3. Es waren ehemals und sind noch izo Werke der Kunst, sowohl Figuren als erhobene Arbeiten, mit römischen Inschriften, und andere Statuen und erhobene Arbeiten mit dem Namen der Künstler. Von der ersteren Art ist diejenige Figur, welche vor mehr als zweihundert Jahren bei St. Veit im Erzstifte Salzburg entdeket, und durch den bekañten Erzbischof und Cardinal Matthias Lange in Salz-

1) Dieses Denkmal steht mitten auf einem großen, mit Bäumen umgebenen Plaze in der Villa Panfili bei Rom. Meyer.

burg aufgestellet wurde:[1]) es ist dieselbe von Erzt, in Lebensgröße, und gleichet in der Stellung dem fälschlich sogenañten Antinous oder Meleager im Belvedere. Eine jener völlig ähnliche Statue von Erzt mit eben derselben Inschrift und an eben dem ungewöhnlichen Orte, nämlich auf dem Schenkel, befindet sich in dem Garten des königlichen Lustschlosses Aranjuez in Spanien, wo mein Freund Herr Anton Raphael Mengs dieselbe gesehen, und mir als ein altes Werk angibt. Ich habe mit aller Mühe, die ich mir gegeben, von der Statue zu Salzburg nicht die geringste Nachricht erhalten können, aus welcher, weñ sie richtig und umständlich gewesen wäre, man vielleicht hätte sehen können, ob eine nach der anderen gearbeitet worden; so viel sehe ich wohl, daß die Streitaxt, welche die salzburgische in dem Kupfer hält, ein neuer Zusaz der Unwissenheit sein müße. Ferner gehöret hierher die Statue einer Venus im Belvedere, welche nach der Inschrift auf dem Sokel derselben ein SALLVSTIVS errichten lassen.[2]) Eine kleine Figur, über drei Palme hoch, welche die Hofnung vorstellet, in der Villa Ludovisi, ist wie im hetrurischen Style gearbeitet,[3]) und hat eine römische Inschrift auf der Base, die im

1) Gruter. Inscript. t. 2. p. 989. n. 3. [Man vergleiche 7 B. 2 K. 26 §. Note.]

2) Sallustia und Helpidus, Freigelassene, weihten diese Statue der VENERI FELICI, das heißt: ihrer Gebieterin, Sallustia Barbia Orbiana, Gemahlin des Kaisers Alexander Severus, wie die Inschrift bezeugt:

VENERI FELICI. SACRVM.
SALLVSTIA. HELPIDVS. DD.

(Mus. Pio-Clem. t. 2. tav. 52.) Fea.

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 17 Abth. 1832 Num.]

vorigen Kapitel angeführet ist.[1]) Es hat auch eine von den zwo Victorien, deren an eben dem Orte Meldung geschehen ist, an einer von beiden Binden, die kreuzweis über den Rüken gehen, einen römischen Namen.[2])

§. 4. Von erhobenen Arbeiten mit römischer Inschrift habe ich eine zu Anfange des dritten Kapitels berühret,[3]) in der Villa Albani, welche eine Speisekammer vorstellet;[4]) ein anderes Werk von dieser Art ist die Base auf dem Markte zu Pozzuoli, die vierzehen Städte in Asien dem Tiberius zu Ehren errichtet, an welcher die symbolische Figur einer jeden Stadt mit deren untergesezetem Namen in römischer Art gearbeitet ist, und folglich ein Werk eines römischen Künstlers sein muß. Von dieser Base wird im Folgenden umständlicher gehandelt werden. Das dritte Werk dieser Art in der Villa Borghese, welches in meinen alten Denkmalen bekañt gemachet worden ist,[5]) stellet die Antiope vor zwischen ihren beiden Söhnen, dem Amphion

1) [8 B. 1 K. 22 §]

2) Römische Denkmale, oder wenigstens mit römischer Inschrift, welche eine Anzeige des vorgestellten Gegenstandes oder des Stifters enthalten, finden sich viele bei Boissard, Montfaucon, Foggini (Mus. Capitol. t. 4.) und Amaduzzi. (Monum. Matthæi. t. 3.) Fea.

3) [3 B. 1 K. 12 §.]

4) Fea (t 2. p. 142.) begeht hier den Irrtum, ein ganz anderes erhobenes Werk, welches in der wiener Ausgabe, S. 135, und in seiner Übersezung (t. 1. p. 239.) in Kupfer gestochen ist, und vermuthlich den rasenden Ajax bedeutet, welcher einen Widder tödet, für die erwähnte Vorstellung einer Speisekammer in der Villa Albani anzusehen. Zoega (Bassirilievi, tav. 27.) gibt von diesem in dem Texte erwähnten Denkmale eine Abbildung. Meyer.

5) [Numero 85.]

burg aufgestellet wurde: [1] es ist dieselbe von Erzt, in Lebensgröße, und gleichet in der Stellung dem fälschlich sogenannten Antinous oder Meleager im Belvedere. Eine jener völlig ähnliche Statue von Erzt mit eben derselben Inschrift und an eben dem ungewöhnlichen Orte, nämlich auf dem Schenkel, befindet sich in dem Garten des königlichen Lustschlosses Aranjuez in Spanien, wo mein Freund Herr Anton Raphael Mengs dieselbe gesehen, und mir als ein altes Werk angibt. Ich habe mit aller Mühe, die ich mir gegeben, von der Statue zu Salzburg nicht die geringste Nachricht erhalten können, aus welcher, wenn sie richtig und umständlich gewesen wäre, man vielleicht hätte sehen können, ob eine nach der anderen gearbeitet worden; so viel sehe ich wohl, daß die Streitaxt, welche die salzburgische in dem Kupfer hält, ein neuer Zusaz der Unwissenheit sein müße. Ferner gehöret hierher die Statue einer Venus im Belvedere, welche nach der Inschrift auf dem Sokel derselben ein SALLVSTIVS errichten lassen. [2] Eine kleine Figur, über drei Palme hoch, welche die Hofnung vorstellet, in der Villa Ludovisi, ist wie im hetrurischen Style gearbeitet, [3] und hat eine römische Inschrift auf der Base, die im

1) Gruter. Inscript. t. 2. p. 989. n. 3. [Man vergleiche 7 B. 2 K. 26 §. Note.]

2) Sallustia und Helpidus, Freigelassene, weihten diese Statue der VENERI FELICI, das heißt: ihrer Gebieterin, Sallustia Barbia Orbiana, Gemahlin des Kaisers Alexander Severus, wie die Inschrift bezeugt:

VENERI FELICI.	SACRVM.
SALLVSTIA.	HELPIDVS. DD.

(Mus. Pio-Clem. t. 2. tav. 52.) Fea.

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 17 Abth. 1832 Num.]

vorigen Kapitel angeführet ist.[1]) Es hat auch eine von den zwo Victorien, deren an eben dem Orte Meldung geschehen ist, an einer von beiden Binden, die kreuzweis über den Rüken gehen, einen römischen Namen.[2])

§. 4. Von erhobenen Arbeiten mit römischer Inschrift habe ich eine zu Anfange des dritten Kapitels berühret,[3]) in der Villa Albani, welche eine Speisekammer vorstellet;[4]) ein anderes Werk von dieser Art ist die Base auf dem Markte zu Pozzuoli, die vierzehen Städte in Asien dem Tiberius zu Ehren errichtet, an welcher die symbolische Figur einer jeden Stadt mit deren untergesezetem Namen in römischer Art gearbeitet ist, und folglich ein Werk eines römischen Künstlers sein muß. Von dieser Base wird im Folgenden umständlicher gehandelt werden. Das dritte Werk dieser Art in der Villa Borghese, welches in meinen alten Denkmalen bekant gemachet worden ist,[5]) stellet die Antiope vor zwischen ihren beiden Söhnen, dem Amphion

1) [8 B. 1 K. 22 §]

2) Römische Denkmale, oder wenigstens mit römischer Inschrift, welche eine Anzeige des vorgestellten Gegenstandes oder des Stifters enthalten, finden sich viele bei Boissard, Montfaucon, Foggini (Mus. Capitol. t. 4.) und Amaduzzi. (Monum. Matthæi. t. 3.) Fea.

3) [3 B. 1 K. 12 §.]

4) Fea (t. 2. p. 142.) begeht hier den Irrtum, ein ganz anderes erhobenes Werk, welches in der wiener Ausgabe, S. 135, und in seiner Übersezung (t. 1. p. 239.) in Kupfer gestochen ist, und vermuthlich den rasenden Ajax bedeutet, welcher einen Widder tödtet, für die erwähnte Vorstellung einer Speisekammer in der Villa Albani anzusehen. Zoega (Bassirilievi, tav. 27.) gibt von diesem in dem Texte erwähnten Denkmale eine Abbildung. Meyer.

5) [Numero 85.]

und Zethus, mit dem Namen einer jeden Figur in römischer Schrift über dieselbe gesezet.[1] Zethus hat einen Hut hinten auf der Schulter hängen, sein Landleben anzudeuten, und Amphion trägt einen Helm, und hält seine Leyer halb verdeket unter seiner Chlamys. In Erklärung dieses Werkes habe ich den Helm berühret, dessen Bedeutung aber im Amphion, der kein Krieger war, nicht gefunden, und mich begnüget, als ein Beispiel eines Helms ohne uns bekañten Grund eine Statue des Apollo der ältesten Zeit, mit einem Helme auf dem Haupte, die zu Amyklä stand, anzuführen. Izo glaube ich eines sowohl als das andere, nämlich auch zugleich die Ursache der gleichsam verstekten Leyer des Amphions errathen zu können. Die ungedrukten griechischen Scholien über den Gorgias des Plato, welche der gelehrte Muretus aus einer alten Handschrift des Plato, die sich in der ehemaligen farnesischen Bibliothek befand, seinem Plato, basler Ausgabe, in der Bibliothek der Jesuiten zu Rom beigetragen: diese Scholien bringen auf die Muthmaßung, daß hier ein Auftritt der Tragödie Antiope des Euripides abgebildet sei. Der Verfasser dieser oben angeführeten Scholien muß ziemlich alt sein, deñ er meldet an einem Orte, daß die Mauer, welche Plato διαμεσȣ τειχȣς nennet, noch zu seiner Zeit gestanden, und erkläret zugleich, was es vor eine Mauer gewesen, nämlich diejenige, wo Themistokles oder Perikles den pireäischen Hafen mit dem kleinen Hafen Munichia vereiniget hatte.[2] Diese Stelle hat Meursius

1) Zoega (Bassirilievi, t. 1. p. 193.) will, daß auf diesem Werke, troz der Inschrift, Orpheus und Eurydice, nebst dem Mercurius vorgestellt sei. Meyer.

2) Plat. Gorg. p. 455. in fine.

unter den Nachrichten der übrigen Scribenten von dem Pireäo nicht bemerket, wie er wegen dieser besonderen Benennung jener Mauer hätte thun sollen; daß aber Amphion der Erinnerung seines Bruders Gehör gegeben, lehret uns Horatius, weñ er saget:

Nec, cum venari volet ille, poëmata panges.
Gratia sic fratrum geminorum, Amphionis atque
Zethi dissiluit: donec suspecta severo
Conticuit lyra; fraternis cessisse putatur
Moribus Amphion. . . . [1])

und diese Stelle, welche bisher nicht ihr völliges Licht hatte, wird durch jene Nachricht des Scholiasten deutlich: deñ Horatius beziehet sich ohne Zweifel auf die Antiope des Euripides. Deñ da Kallikles den Sokrates bereden wollte, die philosophischen Betrachtungen fahren zu lassen, und sich der öffentlichen Geschäfte anzunehmen, so wie Zethus den Amphion über dessen Liebe zur Musik und Entfernung von aller anderen Beschäftigung tadelte, fährt nachher Kallikles fort und saget: „es scheinet, daß ich eben der Meinung in Absicht „auf dich bin, als es Zethus gegen den Amphion „des Euripides ist: κινδυνευω ου πεπονθεναι νυν, „ὁπερ ὁ Ζηθος προς τον Αμφιονα τε Ευριπιδε; deñ „auch ich kañ zu dir sagen, was jener zu seinem „Bruder sagete; nämlich, daß du vernachläßigest, „was dir angelegen sein sollte.“ [2]) Hier saget der Scholiast des Plato, es beziehe sich dieses auf eine Stelle gedachter Tragödie, wo Zethus zum Am-

In Heindorfs Ausgabe des Gorgias, S. 32, ist dieses Scholion mit abgedrukt. Meyer.

1) L. 1. epist. 18. v. 40.

2) Plat. l. c.

phion saget: „wirf die Leyer weg und ergreife die „Waffen:“

Ῥιψον την λυραν, κεχρησ᾽ ὁπλοις.[1])

Ich bin also der Meinung, der Künstler unseres Werkes habe eben dieses ausdrüken wollen in dem Helme, den er dem Amphion aufgesezet, nicht weniger als in der halb verdeketen Leyer, gleichsam als wen̄ Amphion diese Erinnerung seines Bruders statt finden lassen. Diese meine Ausschweifung wird hoffentlich nicht getadelt werden, weil durch dieselbe Plato am angezeigeten Orte deutlicher wird;[2]) weil wir ferner uns einen Auftritt der Antiope des Euripides vorstellen können, aus welcher ich zugleich einen Vers bekan̄t mache, und weil endlich ein schäzbares Denkmal alter Kunst, und zwar eines römischen Künstlers, dadurch eine gelehrte Erklärung bekom̄t.

§. 5. Von der zweiten Art der Werke römischer Bildhauer mit dem Namen des Künstlers selbst, findet sich von Statuen ein sehr mittelmäßiger Äskulapius im Hause Verospi, an dessen Sokel der Name des Künstlers ASSALECTUS stehet. Von erhobenen Arbeiten aber stehet man in der Villa Albani ein kleines Werk, wo ein Vater, als ein Senator gekleidet, auf einem Stuhle sizend, mit den Füßen auf einer Art von Fußschemel, und in der rechten Hand das Brustbild seines Sohnes hält: in der linken Hand aber als ein Bildhauer einen Modellirstecken: gegen ihm über stehet eine weibliche Figur, welche Rauchwerk auf einen Leuchter zu streuen scheinet, mit der Überschrift:

Q. LOLLIVS. ALCAMENES.
DEC· ET· DVVMVIR·

1) [Nach Valckenaers (Diatrib. p. 88.) Berichtigung.]

2) Conf. Dio Chrysost. orat. 73. in fin. p. 635. Fea.

Unterdessen war dieser Alcamenes ein Grieche, aber ein Freigelassener des lollischen Hauses: ist also eigentlich nicht als ein römischer Bildhauer anzusehen.[1] Es findet sich auch beim Boissard eine Statue mit der Inschrift: TITIVS FECIT[2] Geschnittene Steine mit Namen ihrer römischen Künstler, eines Apollianus, Cajus, Cneius u. s. f. will ich nicht anführen.

§. 6. Diese Denkmale aber sind nicht hinlänglich zu einem Systema der Kunst, und zur Bestimmung eines besondern von dem hetrurischen und griechischen verschiedenen Styls: es werden sich auch die römischen Künstler keinen eigenen Styl gebildet haben, sondern in den allerältesten Zeiten ahmeten sie vermuthlich die Hetrurier nach, von welchen sie viele, sonderlich heilige Gebräuche, annahmen, und in ihren späteren und blühenden Zeiten werden ihre wenigen Künstler Schüler der griechischen gewesen sein, so daß dasjenige, was Horatius von den Römern seiner Zeit saget:

— — — Pingimus atque
Psallimus et luctamur Achivis doctius unctis,[3]

in seiner Maße zu verstehen und als eine Schmeiche-

1) Die beigefügten Worte Decurio et Duumvir machen es glaublich, daß hier wohl nicht der Name des Künstlers gemeint sei, sondern vielmehr eine Magistratsperson, um das Jahr, worin dieses Denkmal gearbeitet worden, anzugeben, oder sonst irgend etwas auf dasselbe Bezügliches. Der Autor hält in den Denkmalen [Numero 186.] den Alcamenes für einen Bildhauer, ungeachtet der hier angegebenen obrigkeitlichen Würden. Fea.
[Man vergleiche 7 B. 1 K. 3 §. Note.]

2) Antiq. et inscript. part 3. fig. 132.

3) L. 2. epist. 1. v. 32 — 33.

lei gegen den Augustus, an welchen angeführtes Gedicht gerichtet ist, auszulegen ist. [1])

§. 7. Von der Nachahmung der hetrurischen Kunst in Werken römischer Künstler in der Zeit der Republik gibt ein walzenförmiges Gefäß von Metall, in der Galerie des Collegii St. Ignatii zu Rom, einen deutlichen und unwidersprechlichen Beweis. [2]) Deñ erstlich stehet auf dem Dekel der Name des Künstlers selbst, und die Anzeige, daß er dieses Werk zu Rom gemachet habe; ferner offenbaret sich der hetrurische Styl nicht allein in der Zeichnung vieler Figuren, sondern auch in den Begriffen derselben. Es ist dieses Gefäß ohngefähr zween Palme hoch, und hält etwa anderthalb Palme im Durchmesser; auf der Binde unter dem obern Rande, und auch unten, hat dasselbe Zieraten; auf dem mittelsten Raume desselben aber ist rund herum, in eingegrabener Arbeit mit einem Grabstichel, die Geschichte der Argonauten, ihre Anlandung, der Kampf und der Sieg des Pollux über den Amykus u. s. f. vorgestellet: und aus diesem lezten Stüke habe ich die drei Figuren, den Pollux, den Amykus und die Minerva herausgenommen und gewählet, einen Begrif von der Zeichnung auf diesem Gefäße zu geben, und dieses Stük ist zu Anfang

1) [Es ist vielmehr eine Satyre, und gar keine Schmeichelei.]

2) Ficoroni (Memorie ritrov. nel territ. di Labico, p. 72.) sagt von diesem Gefäße, daß es um 1742 zwischen Lugnano und Palestrino gefunden worden; daß seine Höhe einen halben Fuß und der Umfang wenig mehr als einen Fuß betrage. Contucci (Museo Romano, p. 5. t. 1.) bestimt die Höhe dieses Gefäßes auf zwei Palm und anderhalb Zoll; und den Durchmesser auf einen Palm und 7 einen halben Zoll. Meyer.

ieses Kapitels[1]) in Kupfer gestochen. Rund herum uf dem Dekel ist eine Jagd vorgestellet, und oben uf demselben stehen aufrecht befestiget drei von Meallе gegossene Figuren, von einer halben Spanne och, nämlich die verstorbene Person, welcher zu ihren und zum Gedächtniß dieses Gefäß in ihr Grab gesezet war, und diese hält umfasset zween Faune mit Menschenfüßen, nach dem Begriffe der hetrurier, welche diese Halbgötter entweder so, oder mit Pferdefüßen und Schwänzen (und diese sind uch hier) bildeten.[2]) Unter den Figuren stehet ie angeführete Schrift; auf der einen Seite der Name der Tochter [und] ihrer verstorbenen Mutter; uf der andern Seite der Name des Künstlers;[3])

1) [In der ersten Ausgabe.]

2) Ein ähnliches Gefäß von Erzte, nur etwas kleiner und verschieden in den Figuren, war im Besize es Abate Visconti, Vater des Ennio Quirino Visconti. Der Autor redet von beiden Monumenten anderswo [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 15 Abth. 1599 Num.] und hält sie für zwei cistas mysticas. Hier aber hat er, ohne den Grund anzugeben, seine Meinung verändert. Visconti, welcher jene Erklärung Winckelmañ mitgetheilt hatte, sucht dieselbe zu vertheidigen (Mus. Pio-Clem. t. 1. tav. 44. p. 81. not. a.) und hält die in der Mitte des Dekels von diesem Gefäße stehende Figur für einen Bacchus nocturnus mit einem gestirnten Mantel. Eine häßliche Figur ist es gewiß; und Contucci (Mus. Rom. t. 1. p. 10.) erkeñt in ihr den Macolius, den Vater der Macolnia, dem dieses Denkmal, gleichsam als einem Halbgotte, geweiht worden von seiner Tochter. Fea.

3) DINDIA. MACOLNIA. FILEA. (filia) DEDIT. NOVIOS. PLAVTIOS. MED. (me) ROMAI. (Romæ) FECID. (fecit.) Diese Inschrift zeiget die allerälteste Form römischer Buchstaben, und sie scheinet noch älter, wenigstens mehr hetrurisch zu sein, als die auf der Inschrift des L. Cornelius Scipio Barbatus in der barberinischen Bib-

drei Füße, auf welchen das Gefäß ruhet, haben ein jeder ihre besondere Vorstellung in Metall gegossen, und auf dem einen stehet Herkules mit der Tugend und der Wohllust, welche aber nicht weiblich, wie bei den Griechen, sondern hier männlich persönlich gemachet sind.

§. 8. Das Vorurtheil von einem den römischen Künstlern eigenen und von dem griechischen verschiedenen Style ist aus zwo Ursachen entstanden: die eine ist die unrichtige Erklärung der vorgestelleten Bilder, da man in denen, welche aus der griechischen Fabel genommen sind, römische Geschichte, und folglich einen römischen Künstler finden wollen, wie ich in dem Versuche über die Allegorie und in der Vorrede der alten Denkmale erwiesen zu haben glaube. Ein solcher Schluß ist derjenige, welchen ein seichter Scribent aus der erzwungenen, ungegründeten Erklärung eines tief geschnittenen Steins in dem ehemaligen stoschischen Museo machet.[1]) Es stellet dieser Stein[2]) die Tochter des Priamus, Polyxena, vor, welche Pyrrhus auf dem Grabe seines Vaters Achilles aufopferte; jener aber findet gar keine Schwierigkeit, die Nothzüchtigung der Lucretia hier zu sehen. Ein Beweis seiner Erklärung soll der römische Styl der Arbeit dieses Steins sein, welcher, saget er, sich deutlich hier zeiget, das ist: nach einer umgekehreten Art zu denken, wo aus einem irrigen Schlusse

liothek, welches doch die älteste römische Inschrift in Stein ist, von welcher ich in den Anmerkungen über die Baukunst der Alten [1 K. 9 §.] geredet habe. Winckelmann.

[Man sehe die Abbildung davon am Ende des 2 Bandes, unter Numero 16.]

1) Scarso, Lettera, nella quale vengono espressi etc. p. 61.

2) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 345 Num. Denkmale, Numero 144.]

ein falscher Vordersaz gezogen wird. Es würde derselbe eben den Schluß gemachet haben, aus dem schönen Grupo des irrig vermeineten jungen Papirius, oder der Phädra und des Hippolytus, in der Villa Ludovisi, weñ der Name des griechischen Künstlers nicht an diesem Werke stände.

§. 9. Die zwote Ursache lieget in einer unzeitigen Ehrfurcht gegen die Werke griechischer Künstler; deñ da sich viele mittelmäßige Werke finden, entsiehet man sich, dieselbe jenen beizulegen, und es scheinet billiger, den Römern als den Griechen einen Tadel anzuhängen. Man begreifet daher alles, was schlecht scheinet, unter dem Namen römischer Arbeiten, aber ohne das geringste Keñzeichen davon anzugeben. Unläugbar ist aus Vergleichung der Münzen, die zur Zeit der Republik in Rom gepräget worden, mit den Münzen der geringsten Städte in Großgriechenland, oder des Untertheils von Italien, daß jene wie Arbeiten von Anfängern in der Kunst gemachet erscheinen.

§. 10. Diese Bemerkung machete ich von neuem über einige hundert silberne römische Münzen, die vor Alters in einem irdenen Gefäße vergraben, und also vollkommen erhalten, im Jäner 1758 bei Loretto ausgegraben worden. In Absicht solcher Münzen, die als öffentliche Werke anzusehen sind, kañ man kühnlich glauben, daß dieselben von römischen Künstlern gepräget worden sind, zu der Zeit, da die griechischen Künstler ihren Siz noch nicht in Rom genommen hatten. Aus Arbeiten aber, die keine große Kunst verdieneten, wie es Begräbnißurnen sind, kañ die Schönheit der Zeichnung so wenig als der Styl bestimmet werden, indem dieselben auch für Personen von mäßigem Vermögen, welches der Augenschein gibt, und die mehresten auf den Kauf gemachet worden sind, wie ich bereits erinnert ha-

Die drei Füße, auf welchen das Gefäß ruhet, haben ein jeder ihre besondere Vorstellung in Metall gegossen, und auf dem einen stehet Herkules mit der Tugend und der Wohllust, welche aber nicht weiblich, wie bei den Griechen, sondern hier männlich persönlich gemachet sind.

§. 8. Das Vorurtheil von einem den römischen Künstlern eigenen und von dem griechischen verschiedenen Style ist aus zwo Ursachen entstanden: die eine ist die unrichtige Erklärung der vorgestelleten Bilder, da man in denen, welche aus der griechischen Fabel genommen sind, römische Geschichte, und folglich einen römischen Künstler finden wollen, wie ich in dem Versuche über die Allegorie und in der Vorrede der alten Denkmale erwiesen zu haben glaube. Ein solcher Schluß ist derjenige, welchen ein seichter Scribent aus der erzwungenen, ungegründeten Erklärung eines tief geschnittenen Steins in dem ehemaligen stoschischen Museo machet.[1] Es stellet dieser Stein[2] die Tochter des Priamus, Polyxena, vor, welche Pyrrhus auf dem Grabe seines Vaters Achilles aufopferte; jener aber findet gar keine Schwierigkeit, die Nothzüchtigung der Lucretia hier zu sehen. Ein Beweis seiner Erklärung soll der römische Styl der Arbeit dieses Steins sein, welcher, saget er, sich deutlich hier zeiget, das ist: nach einer umgekehreten Art zu denken, wo aus einem irrigen Schlusse

liothek, welches doch die älteste römische Inschrift in Stein ist, von welcher ich in den Anmerkungen über die Baukunst der Alten [1 K. 9 §.] geredet habe. Winckelmann.

[Man sehe die Abbildung davon am Ende des 2 Bandes, unter Numero 16.]

1) Scarfo, Lettera, nella quale vengono espressi etc. p. 61.

2) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 345 Num. Denkmale, Numero 144.]

ein falscher Vordersaz gezogen wird. Es würde derselbe eben den Schluß gemachet haben, aus dem schönen Grupo des irrig vermeineten jungen Papirius, oder der Phädra und des Hippolytus, in der Villa Ludovisi, weñ der Name des griechischen Künstlers nicht an diesem Werke stände.

§. 9. Die zwote Ursache lieget in einer unzeitigen Ehrfurcht gegen die Werke griechischer Künstler; deñ da sich viele mittelmäßige Werke finden, entsiehet man sich, dieselbe jenen beizulegen, und es scheinet billiger, den Römern als den Griechen einen Tadel anzuhängen. Man begreifet daher alles, was schlecht scheinet, unter dem Namen römischer Arbeiten, aber ohne das geringste Keñzeichen davon anzugeben. Unläugbar ist aus Vergleichung der Münzen, die zur Zeit der Republik in Rom gepräget worden, mit den Münzen der geringsten Städte in Großgriechenland, oder des Untertheils von Italien, daß jene wie Arbeiten von Anfängern in der Kunst gemachet erscheinen.

§. 10. Diese Bemerkung machete ich von neuem über einige hundert silberne römische Münzen, die vor Alters in einem irdenen Gefäße vergraben, und also vollkommen erhalten, im Jäner 1758 bei Loretto ausgegraben worden. In Absicht solcher Münzen, die als öffentliche Werke anzusehen sind, kañ man kühnlich glauben, daß dieselben von römischen Künstlern gepräget worden sind, zu der Zeit, da die griechischen Künstler ihren Siz noch nicht in Rom genommen hatten. Aus Arbeiten aber, die keine große Kunst verdieneten, wie es Begräbnißurnen sind, kañ die Schönheit der Zeichnung so wenig als der Styl bestimmet werden, indem dieselben auch für Personen von mäßigem Vermögen, welches der Augenschein gibt, und die mehresten auf den Kauf gemachet worden sind, wie ich bereits erinnert ha-

be. Aus solchen Arbeiten ist der irrige Begrif eines römischen Styls gezogen worden. Gleichwohl finden sich unter den allerschlechtesten derselben wirkliche griechische Arbeiten, wie ihre Inschriften in griechischer Sprache bezeugen; und Werke von dieser Art scheinen in den lezten Zeiten der Römer gearbeitet zu sein. Vermöge solcher ungegründeten Meinungen glaube ich berechtiget zu sein, den Begrif eines römischen Styls in der Kunst, so weit unsere izigen Keñtnisse gehen, für eine Einbildung zu halten. Gewiß ist indessen, daß auch zu der Zeit, da römische Künstler griechische Werke gesehen und nachahmen können, sie dennoch die Griechen bei weitem nicht erreichen können. Dieses bezeuget selbst Plinius und führet an, daß von zween kolossalischen Köpfen im Capitolio, von welchen der eine von dem berühmten Chares, des Lysippus Schüler, der andere vom Decius, einem römischen Bildhauer gearbeitet war, dieser Kopf so schlecht gegen jenen geschienen, daß derselbe kaum als eine Arbeit eines mittelmäßigen Künstlers geachtet werden können.[1])

1) L. 34. c. 7. sect. 18.
Daß die Römer keinen eigentümlichen Styl gehabt haben, kaň man auch aus der geringen Anzahl römischer Künstler schließen. Plinius (l. 35. c. 4. sect. 7.), der größte Eiferer für Rom, neňt sehr wenige römische Künstler, und diese meistentheils aus den Zeiten der Kaiser. Die den Römern angeborne Rohheit und Strenge des Charakters, verbunden mit ihrer steten Beschäftigung, dem Kriegführen, verschloß ihnen den Siň für die schönen Künste, und machte es ihnen unmöglich, in diesem Gebiete eigentümlich und ausgezeichnet zu werden. Die Künste waren fast zu allen Zeiten bei den Römern verachtet. (Cic. Tuscul. l. 1. c. 2. in Verr. act. 2. l. 4. c. 59. Valer. Max. l. 8. c. 14.)

Excudent alii spirantia mollius æra,
Credo equidem, vivos ducent de marmore vultus,

§. 11. Ich will indessen, um nichts zu übergehen, die Umstände anzeigen, in welchen sich die Kunst zur Zeit der römischen Könige und ihrer Republik befunden hat. Es ist wahrscheinlich, daß sich unter den Königen wenige oder gar keine Römer auf die Zeichnung, und insbesondere auf die Bildhauerei geleget haben, weil nach den Gesezen des Numa, wie Plutarchus lehret, die Gottheit nicht in menschlicher Gestalt durfte gebildet werden,[1]) so daß nach hundert und sechzig Jahren, nach den Zeiten dieses Königs, oder in den ersten hundert und siebenzig Jahren, wie Varro berichtet, weder Statuen noch Bilder der Götter in den Tempeln zu Rom gewesen.[2]) Ich sage und verstehe in den Tempeln, welches also auf eine gottesdienstliche Verehrung derselben müßte gedeutet werden: den̄ es waren Statuen der Götter in Rom, welche ich sogleich anführen werde; es werden also dieselben nicht in den Tempeln gesezet gewesen sein.

§. 12. Zu anderen öffentlichen Werken bedienete man sich hetrurischer Künstler, welche in den ältesten Zeiten in Rom waren, was nachher die griechischen Künstler wurden, und von jener wird die im ersten Kapitel[3]) angeführete Statue des Romulus gearbeitet sein. Ob die Wölfin von Erzt, welche den

Orabunt caussas melius, cœlique meatus
Describent radio, et surgentia sidera dicent:
Tu regere imperio populos, Romane, memento!
(Hæ tibi erunt artes.)

Virg. Æn. l. 6. v. 848.
Amoretti u. Fea.

1) In Numa, p. 65. [c. 8.]

2) Ap. S. August. de Civ. Dei, l. 4. c. 31.
Clem. Alex. Strom. l. 1. c. 15. p. 359. Euseb. de præp. Evang. l. 8. c. 6. Fea.

3) [1 B. 2 K. 16 §.]

Romulus und Remus säuget, im Campidoglio diejenige ist, von welcher Dionysius als von einem sehr alten Werke redet,[1] oder diejenige, welche nach dem Cicero vom Blize beschädiget wurde,[2] wissen wir nicht; wenigstens siehet man einen starken Riß in dem Hinterschenkel des Thiers, und vielleicht ist dieses die Beschädigung vom Blize.[3])

§. 13. Tarquinius Priscus,[4] oder wie andere wollen, Superbus,[5] ließ einen Künstler von Fregellä aus dem Lande der Volsker, oder, nach dem Plutarchus, hetrurische Künstler von Veji kommen,[6] die Statue des capitolinischen Jupiters von gebrañter Erde zu machen, und dergleichen Quadriga[7] wurde oben auf diesen Tempel gesezet, und andere sagen, es sei dieses Werk zu Veji gearbeitet worden.[8] Die Statue, welche sich Caja Cäcilia, des Tarquinius Priscus Gemahlin, in dem Tempel des Gottes Sanga sezen ließ, war von Erzt.[9] Die Statuen der Könige

1) Antiq. Rom. l. 1. c. 79.

2) Cic. de Divin. l. 2. c. 20. [in Catil. III. 8.]

3) [Man vergleiche 3 B. 3 K. 11 §.]

4) Plin. l. 35. c. 12. sect. 45.

5) Plutarch in Poplic. p. 103. [c. 13.]

6) Plutarchus (l. c.) spricht blos von der Quadriga auf dem Tempel Jupiters; Plinius (l. c.) gedenkt auch der Statue dieses Gottes. Der Autor scheint anzunehmen, [o nein!] daß das Bild Jupiters auf der Quadriga befindlich gewesen; aber Plinius unterscheidet diese von dem Bilde Jupiters. Meyer.

7) [von gebrañter Erde.]

8) Plinius (l. c.) sagt es ausdrüklich. Fea.

9) Scaliger. conject. in Varron. de ling. Lat. l. 6. p. 160. Verrius beim Festus (v. *Præbia*), dessen Worte Scaliger anführt, sagt nicht, von welcher Materie die Statue gewesen. Fea.

standen noch zur Zeit der Republik, in den gracchischen Unruhen, am Eingange des Capitolii.[1])

§. 14. In der Einfalt der Sitten der ersten Zeiten der Republik, und in einem Staate, welcher auf den Krieg bestand, wird wenig Gelegenheit gewesen sein, die Kunst zu üben. Man müßte auch aus dem Artikel des Bündnisses, welches damals nach Verjagung der Könige mit dem Porsena gemachet worden, in welchem beschlossen wurde, daß das Eisen nur allein zum Akerbaue dienen sollte;[2]) man müßte, sage ich, hieraus schließen, daß wenigstens die Bildhauerei nicht geübet werden können, da es durch jenes Verbot dieser Kunst an Werkzeugen fehlete. Die höchste Ehre, die jemanden widerfahren konte, war eine Säule, die ihm aufgesezet wurde;[3]) und da man anfing, große Verdienste mit Statuen zu belohnen, wurde die Maß derselben auf drei Fuß gesezet;[4]) eine eingeschränkete Maß für die Kunst. Die Statue des Horatius Cocles, welche ihm in dem Tempel des Vulcanus aufgerichtet wurde,[5]) die Statue der Clölia zu Pferde,[6])

1) Appian. de bello civ. l. 1. p. 360.

2) Plin. l. 34. c. 14. sect. 39.

3) Id. l. 34. c. 5. sect. 11.

4) Id. ibid. c. 6. sect. 11.

5) Plutarch. in Poplic. p. 106. [c. 16.]

Nach Gellius (l. 4. c. 5.) und Livius (l. 2. c. 5. n. 10.) war diese Statue in dem Comitio aufgerichtet, und erst späterhin, wie Gellius sagt, in den nahe gelegenen freien Plaz beim Tempel des Vulcanus gebracht. Plinius (l. 34. c. 5. sect. 11.) gedenkt dieser Statue, ohne ihren Standort genau zu bestimmen. Fea.

6) Plin. l. 34. c. 6. sect. 13. Liv. l. 2. c. 8. n. 13.

welche noch zu den Zeiten des Seneca stand,[1] beide von Erzt, und viele andere in den ersten Zeiten zu Rom gemachet, müßte man sich also in dieser Maße vorstellen. Aus Erzt wurden auch andere öffentliche Denkmale daselbst gemachet; und neue Verordnungen wurden auf Säulen von Erzt eingegraben, wie diejenige war, wodurch das Volk zu Rom Erlaubniß bekam, auf dem Aventino anzubauen, zu Anfang des vierten Jahrhunderts der Stadt Rom;[2] und bald hernach die Säulen, in welchen die neuen Geseze der Decemvirs aufgestellet wurden.[3]

§. 15. Die mehresten Statuen der Gottheiten

1) Consolat. ad Marciam, c. 16. Plutarch. in Poplic. p. 107. [c. 19.]

Plinius, Livius, Seneca und Plutarchus reden von der Statue der Clölia, als wäre sie noch zu ihren Lebzeiten vorhanden gewesen. Dionysius (Antiq. Rom. l. 5. c. 35.), welcher so viele Jahre zu den Zeiten des Augustus in Rom lebte, versichert, daß er jene Statue der Clölia nicht mehr vorgefunden, und daß sie der Sage nach bei einer in der Nähe derselben ausgebrochenen Feuersbrunst zerstört worden. Um diesen Widerspruch zu heben, köñte man annehmen, die Statue wäre nach den Zeiten des Dionysius wieder von neuem gemacht worden, weñ nur nicht Plinius und Plutarchus von ihr als von einem alten Werke redeten. Vielleicht ward sie bei der Feuersbrunst an einen weniger bekañten Ort gebracht und erst nach der Zeit des Dionysius wieder öffentlich aufgestellt. Fea.

2) Dionys. Halic. l. 10. c. 32.

3) Ibid. c. 57.

Livius (l. 3. c. 28. n. 57.) sagt auf Tafeln von Erzt, und so wird auch der Rechtsgelehrte Pomponius zu verbessern sein (l. 2. §. 4. ff. de orig. jur.), wo er von elfenbeinernen Tafeln spricht, was, um diese Lesart zu vertheidigen, Bynkershoek bei Veranlassung dieser Lex auch immer sagen mag. (Prætermissa etc. oper. t. 1. p. 286.) Fea.

werden der Größe und Beschaffenheit ihrer Tempel in den erstern Zeiten der Republik gemäß gewesen sein, welche zum Theil, aus dem in Jahresfrist geendigten Tempel des Glüks zu schließen, nicht prächtig gewesen sein können; [1]) wie auch andere Nachrichten, [2]) nebst den erhaltenen Tempeln oder ihren Trümmern zeigen.

Gedachte Statuen werden vermuthlich von hetrurischen Künstlern gearbeitet sein. Von dem großen Apollo von Erzt, welcher nachher in der Bibliothek des Tempels Augusti stand, versichert es Plinius. [3]) Spurius Carvilius, welcher die Samniter schlug, ließ diese Statue aus jener ihren Harnischen, Beinrüstungen und Helmen durch einen hetrurischen Künstler gießen, im vierhundert ein und sechzigsten Jahre der Stadt Rom, das ist: in der hundert und ein und zwanzigsten Olympias. [4]) Diese Statue war so groß, saget man, daß sie von dem albanischen Berge, izo Monte Cavo genañt, koñte gesehen werden. [5]) Die erste Statue der Ceres in Erzt ließ Spurius Cassius machen, welcher im zweihundert und zwei und funfzigsten Jahre Consul war. [6]) Im vierhundert und siebenzehnten Jahre wur-

1) Dionys. Halic. antiquit. Rom. l. 8. c. 55.

2) Nonnius ap. Scaliger. conject. in Varron. de ling. Lat. l. 4. p. 22.

3) L. 34. c. 7. sect. 18.

4) Spurius Carvilius war Consul und triumphirte im Jahre Roms 459. (Liv. l. 10. c. ult.) Fea.

5) Dieses erzählt Plinius (l. 34. c. 7. sect. 18.) von der Statue Jupiters auf dem Capitolio, die auf Befehl des Spurius Carvilius verfertigt ward. Verschieden von dieser war die 50 Fuß hohe Statue des Apollo in der Bibliothek des Augustus. Fea.

6) Plin. l. 34. c. 4. sect. 9.
Spurius Cassius war zwar Consul in diesem

den den Consuls L. Furio Camillo und C. Mönio, nach dem Triumphe über die Lateiner, als etwas ganz Seltenes Statuen zu Pferde gesezet; [1]) es wird aber nicht gemeldet, woraus sie gemachet gewesen. Eben so bedieneten sich die Römer hetrurischer Maler, von welchen unter andern ein Tempel der Ceres ausgemalet war, [2]) welche Gemälde man, da der Tempel anfing baufällig zu werden, mit der Mauer, auf welcher sie gemalet waren, wegnahm, und anderwärtshin versezete.

§. 16. Der Marmor wurde spät in Rom verarbeitet, welches auch die bekañte Inschrift des L. Scipio Barbatus, [3]) des würdigsten Mannes seiner Zeit, beweiset; [4]) es ist dieselbe in den schlechtesten Stein, Peperino genañt, gehauen. Die Inschrift der Columna Rostrata des C. Du-

Jahre; aber die Statue ward aus seinem Vermögen errichtet, nachdem er wegen seiner Herschbegierde zum Tode verdañt worden, im Jahre Roms 269. (Plin. l. c. Liv. l. 2. c. 22. n. 41. Valer. Max. l. 5. c. 8. n. 2. Dionys. Halic. l. 8. c. 77.) Fea.

1) Liv. l. 8. c. 11. n. 13.

2) Plin. l. 35. c. 12. sect. 45.

Plinius sagt nichts von hetrurischen Malern; auch der Autor (7 B. 3 K. zu Ende) erklärt mit Recht die beiden von Plinius genañten Künstler, Damophilus und Gorgasus, für Griechen. Fea u. Meyer.

3) Sirmond. expl. hujus inscript. Fabrett. Inscript. c. 6. n. 90. p. 461.

[Man sehe die Anmerk. üb. d. Baukunst 2c. 1 K. 9 §.]

4) Liv. l. 35. c. 10. n. 10.

Er redet von Cn. Scipio; die Inschrift aber geht auf den Lucius Scipio, den Sohn des Scipio Barbatus. Fea.

illius von eben der Zeit [1]) wird auch nur von solchem Steine gewesen sein, und nicht aus Marmor, wie aus einer Stelle des Silius vorgegeben wird: [2]) deñ die Überbleibsel von der izigen Inschrift sind offenbar von späterer Zeit. [3])

§. 17. Bis an das Jahr vierhundert vier und funfzig der Stadt Rom, das ist: bis zu der hundert zwanzigsten Olympias, hatten die Statuen in Rom, wie die Bürger, lange Haare und lange Bärte, [4]) weil nur allererst in gedachtem Jahre Barbierer aus Sicilien nach Rom kamen; [5]) und Livius berichtet, daß der Consul M. Livius, welcher aus Verdruß sich von der Stadt entfernet, und den Bart wachsen lassen, sich denselben abgenommen, da er von dem Rathe beweget wurde, wiederum zu erscheinen. [6]) Der ältere Scipio Africanus trug lange Haare, da Masinissa die erste Unterredung mit demselben hielt; [7]) dessen Köpfe aber in Marmor und Basalt sind alle ganz kahl geschoren vorgestellet, nämlich in späteren mäñlichen Jahren.

§. 18. Die Malerei wurde in dem zweiten punischen Kriege auch von den edlen Römern geübet, und Q. Fabius, welcher nach der unglüklichen Schlacht bei Cannä an das Orakel zu Delphos geschiket wur-

1) Rycq. de Capitol. c. 33. p. 400.

2) De bello Pun. l. 6. v. 664.

3) Im Palaste der Conservatoren zu Rom, am Fuße der Trepe. Fea.

4) Cic. orat. pro M. Cœl. c. 14.

5) Varro, de re rust. l. 2. c. ult. Plin. l. 7. c. 59. seet. 59. Die Sitte des Bartscheerens herschte bis zum Kaiser Hadrianus, der die Muttermäler des Gesichts durch den Bart verbarg. Meyer.

6) L. 27. c. 29. n. 34.

7) Id. l. 28. c. 17. n. 35.

de, bekam von der Kunst, die er übete, den Namen Pictor.[1]) Ein paar Jahre nach gedachter Schlacht ließ Tiberius Gracchus die Lustbarkeit seines Heers zu Benevent, nach dem Siege über den Hanno bei Luceria, in dem Tempel der Freiheit zu Rom malen.[2]) Die Soldaten wurden von den Beneventanern auf den Gassen der Stadt bewirthet, und da der mehreste Theil bewafnete Knechte waren, denen Gracchus in Ansehung der einige Jahre geleisteten Kriegsdienste vor dieser Schlacht, mit Genehmhaltung des Senats, die Freiheit versprochen hatte: so speiseten diese mit Hüten und mit weissen wollenen Binden um den Kopf, zum Zeichen der Freilassung. Unter diesen aber hatten viele nicht völlig ihre Gebür bewiesen, welchen zur Strafe auferleget wurde, daß sie während des Kriegs nicht anders als stehend essen und trinken sollten; in dem Gemälde lagen also einige zu Tische, andere standen, und andere warteten ihnen auf. Der berühmte Pacuvius, des Ennius Schwestersohn, war nicht weniger ein Maler als ein Dichter;[3]) und Plinius berichtet aus dem Varro, daß, bevor ein Tempel der Ceres von zween oben gedachten griechischen Malern, Damophilus und Gorgasus genañt, ausgemalet worden: ante hanc ædem *Tuscanica* omnia in ædibus fuisse,[4]) welches ich

1) Id. l. 23. c. 6. n. 11.

2) Id. l. 34. c. 6. n. 16.

3) Plin. l. 35. c. 4. sect. 7. Meyer.

4) L. 35. c. 12. sect. 45.

Vor Asiens Eroberung waren alle Bilder in den Tempeln von Holz oder gebrañter Erde. (Plin. l. 34. c. 7. sect. 16.) Der Autor erklärt die Stelle des Plinius in so fern nicht ganz richtig, als er omnia blos auf hetrurische Gemälde beziehen will; deñ auch

von hetrurischen Gemälden verstehe, und mich däuchet, Harduin habe hier den Sinn ganz und gar nicht getroffen, wenn er glaubet, Plinius wolle sagen, vor Erbauung dieses Tempels seien alle Figuren von Erzt gewesen.

§. 19. In diesem zweiten punischen Kriege, in welchem die Römer alle Segel ihrer Kräfte aufspanneten, und ohnerachtet vieler gänzlich niedergehauenen Heere, so daß in Rom nur 137,000 Bürger übrig waren, [1]) dennoch in den lezten Jahren dieses Krieges mit drei und zwanzig Legionen, welches wunderbar scheinen muß, im Feld erschienen; [2]) in diesem Kriege, sage ich, nahm der römische Staat, so wie der atheniensische in dem Kriege mit den Persern, eine andere Gestalt an; sie macheten Bekanntschaft und Bündnisse mit den Griechen, und erwekten in sich die Liebe zu ihrer Kunst. Die ersten Werke derselben brachte Claudius Marcellus nach der Eroberung von Syrakus nach Rom, und ließ das Capitolium, und den von ihm eingeweiheten Tempel an der Porta Capena, mit diesen Statuen und Kunstwerken auszieren. [3]) Die Stadt Capua betraf, nach deren Eroberung durch den Q. Fulvius Flaccus, eben dieses Schiksal; es wurden alle Statuen nach Rom geführet. [4])

§. 20. Bei so großer Menge erbeuteter Statuen wurden dennoch neue Statuen der Gottheiten

auf Statuen ist dieses Wort auszudehnen, da die genannten Künstler sowohl Maler als Plastä waren. Fea.

1) Liv. l. 27. c. 31. n. 36.

2) Id. l. 26. c. 1.

3) Id. l. 25. c. 25. n. 40. Plutarch. in Marcello p. 310. [c. 21.]

4) Liv. l. 26. c. 27. n. 34.

zu Rom gearbeitet; wie um eben diese Zeit von den Zunftmeistern des Volks Strafgelder angewendet wurden, Statuen von Erzt in den Tempel der Ceres zu sezen.[1] Im siebenzehenten und lezten Jahre dieses Krieges ließen die Ädiles drei andere Statuen von Strafgeldern im Capitolio sezen,[2] und eben so viele Statuen von Erzt, der Ceres, des Liber Pater und der Liberä wurden nicht lange hernach gleichfalls aus Strafgeldern gemachet.[3] L. Stertinius ließ damals aus der Beute, die in Spanien gemachet worden, zween Bogen auf dem Ochsenmarkte aufrichten, und mit vergoldeten Statuen besezen.[4] Livius merket an, daß damals die öffentlichen Gebäude, welche Basilicä hießen, noch nicht in Rom waren.[5]

§. 21. In öffentlichen Processionen wurden noch Statuen von Holz umhergetragen, wie ein paar Jahre nach Eroberung der Stadt Syrakus, und im zwölften Jahre dieses Krieges geschah.[6] Da der Bliz in den Tempel der Juno Regina auf dem Aventino geschlagen hatte, wurde zu Abwendung übler Vorbedeutung verordnet, zwo Statuen dieser Göttin von Cypressenholze aus diesem ihren Tempel umherzutragen, begleitet von sieben und zwanzig Jungfrauen in langen Kleidern, welche einen Gesang auf die Göttin anstimmeten.

§. 22. Nachdem der ältere Scipio Africanus die Karthaginenser aus ganz Spanien vertrieben hatte, und da er im Begriffe stand, dieselben

1) Id. l. 27. c. 7. n. 6.
2) Id. l. 30. c. 30. n. 39.
3) Id. l. 33. c 16. n. 24.
4) Id. l. 33. c. 17. n. 27.
5) L. 26. c. 21. n. 27.
6) Id. l. 27. c. 31. n. 37.

in Afrika selbst anzugreifen, schiketen die Römer an das Orakel zu Delphos Figuren der Götter, welche aus tausend Pfund erbeuteten Silbers gearbeitet waren, und zugleich eine Krone von zweihundert Pfund Gold. 1)

§. 23. Nach geendigtem Kriege der Römer wider den König Philippus in Macedonien, den Vater des lezten Königs Perseus, brachte L. Quinctius von neuem eine große Menge Statuen von Erzt und Marmor, nebst vielen künstlich gearbeiteten Gefäßen, aus Griechenland nach Rom, und führete dieselben in seinem dreitägigen Triumphe, welches in der hundert fünf und vierzigsten Olympias geschah, zur Schau. 2) Unter der Beute waren auch zehen Schilder von Silber, und einer von Golde, und hundert und vierzehen goldene Kronen, welche leztere Geschenke der griechischen Städte waren. Bald nachher, und ein Jahr vor dem Kriege mit dem König Antiochus dem Großen, wurde oben auf dem Tempel des Jupiters im Capitolio eine vergoldete Quadriga gesezet, nebst zwölf vergoldeten Schildern an dem Gipfel. 3) Und da Scipio Africanus als Legat seines Bruders wider gedachten König zu Felde ging, bauete er vorher einen Bogen am Aufgange zum Capitolio, und besezete denselben mit sieben vergoldeten Statuen, und mit zween Pferden: vor den Bogen sezete er zwo große Wasserschalen von Marmor. 4)

§. 24. Bis an die hundert und sieben und vierzigste Olympias, und bis zum Siege des Lucius Scipio, des Bruders des ältern Scipio Afri-

1) Id. l. 28. c. 24. n. 45.
2) Id. l. 34. c. 26. n. 52.
3) Id. l. 35. c. 32. n. 41.
4) Id. l. 37. c. 4. n. 3.

canus, über Antiochus den Grossen, waren die Statuen der Gottheiten in den Tempeln zu Rom mehrentheils nur von Holz, oder von Thon, [1] und es waren wenige öffentliche prächtigen Gebäude in Rom. [2] Dieser Sieg aber, welcher die Römer zu Herren von Asien bis an das Gebirge Taurus machete, und Rom mit einer unbeschreiblichen Beute asiatischer Pracht erfüllete, erhob auch die Pracht in Rom, und die asiatischen Wohllüste wurden daselbst bekañt und eingeführet; [3] um eben die Zeit kamen die Bacchanalia von den Griechen unter die Römer. [4] L. Scipio führete unter anderen Schäzen in seinem Triumphe auf: von silbernen getriebenen und geschnizeten Gefäßen tausend vierhundert und vier und zwanzig Pfund; von goldenen Gefäßen, die eben so ausgearbeitet waren, tausend und vier und zwanzig Pfund. [5]

§. 25. Nachdem hierauf die griechischen Götter unter griechischen Namen von den Römern angenommen, und unter ihnen eingeführet worden, denen man griechische Priester sezete: [6] so gab auch dieses Gelegenheit, die Statuen derselben entweder in Griechenland zu bestellen, oder in Rom von griechischen Meistern arbeiten zu lassen, und die erhobenen Arbeiten von gebranter Erde an den alten Tempeln wurden lächerlich, wie der ältere Cato in einer Rede saget. [7] Um eben die Zeit war die Statue

1) Plin. l. 34. c. 7. sect. 16.
2) Liv. l. 40. c. 3. n. 5.
3) Id. l. 39. c. 5. n. 6.
4) Id. l. 39. c. 8. n. 8—9.
5) Id. l. 37. c. 42. n. 59.
6) Cic. orat. pro. Corn. Balb. c. 24.
7) Liv. l. 34. c. 1. n. 4.

des L. Quinctius, welcher in der vorhergehenden Olympias nach dem macedonischen Kriege seinen Triumph hielt, mit einer griechischen Inschrift in Rom gesezet, und also vermuthlich von einem griechischen Künstler verfertiget:[1]) so wie die griechische Inschrift auf der Base einer Statue, welche Augustus dem Cäsar sezen ließ, eben dieses zu vermuthen veranlasset.

§. 26. Nach geschlossenem Frieden mit dem Antiochus ergriffen die Ätolier, welche mit jenem verbunden gewesen waren, von neuem die Waffen wider die Macedonier, welches folglich auch die Römer, als damalige Freunde derselben, betraf. Es kam zu einer harten Belagerung der Stadt Ambracia, die sich endlich übergab. Hier war ehemals der königliche Siz des Pyrrhus gewesen, und es war die Stadt angefüllet mit Statuen von Erzt und Marmor, und mit Gemälden, welche sie alle den Römern überliefern mußten, von denen sie nach Rom geschiket wurden; so daß sich die Bürger dieser Stadt zu Rom beklageten, sie hätten keine einzige Gottheit, welche sie verehren könten.[2]) M. Fulvius führete in seinem Triumphe über die Ätolier zweihundert und achtzig Statuen von Erzt, und zweihundert und dreissig Statuen von Marmor in Rom ein.[3]) Zum Bau und zur Auszierung der Spiele, welche eben dieser Consul gab, kamen Künstler aus Griechenland nach Rom, und damals erschienen zuerst, nach griechischem Gebrauche, Ringer in

1) Rycq. de Capitol. c. 26. p. 336.

2) Liv. l. 38. c. 8. n. 9. c. 29. n. 43.

3) Id. l. 39. c. 3. n. 5.

Nicht 280, sondern 285 Statuen von Erzt. Meyer.

den Spielen.[1]) Dieser M. Fulvius, da er mit dem M. Ämilius Censor war, im Jahre der Stadt Rom 573, fing an, die Stadt mit prächtigen öffentlichen Gebäuden auszuzieren.[2]) Der Marmor aber muß noch zur Zeit nicht häufig in Rom gewesen sein, da die Römer noch nicht ruhige Herren waren von der Gegend der Ligurier, wo Luna, izo Carrara, lag, woher ehemals so wie izo der weisse Marmor geholet wurde. Dieses erhellet auch daraus, daß gedachter Censor M. Fulvius die Ziegel von Marmor, womit der berühmte Tempel der Juno Lacinia bei Kroton in Großgriechenland gedeket war, abdeken, und nach Rom führen ließ, zum Dache eines Tempels, welchen er selbst vermöge eines Gelübdes zu bauen hatte.[3]) Dessen Collega, der Censor M. Ämilius, ließ einen Marktplaz pflastern, und, welches fremde scheinet, mit Pfahlwerk umzäunen.[4])

§. 27. Die unzählige Menge der schönsten Bilder und Statuen, mit welchen Rom angefüllet war, und viele Künstler, die unter den Gefangenen [werden] daher gebracht sein worden, erwekelen endlich bei den Römern die Liebe zu der Kunst, so daß auch die edelsten unter ihnen ihre Kinder in derselben un-

1) Liv. l. 39. c. 14. n. 22.

2) Id. l. 40. c. 28 — 29. n. 51 — 52.

3) Id. l. 42. c. 4. n. 3.

Dieses geschah im Jahre Roms 579, als Q. Fulvius Flaccus Censor war, wie der Autor im 10 B. 3 K. auch ganz richtig angibt. Fea.

4) Liv. l. 41. c. 26. n. 27.

Der Collega des Q. Fulvius Flaccus war A. Posthumius Albinus; sie ließen gemeinschaftlich den Marktplaz pflastern. M. Ämilius Lepidus war Pontifex Maximus. Fea.

terrichten ließen, wie wir von dem berühmten Paullus Ämilius, dem Besieger des lezten Königs von Macedonien, wissen, der seinen Kindern Maler und Bildhauer, zu Erlernung beider Künste, sezete.[1]

§. 28. Wenige Jahre hernach, und im 564 Jahre der Stadt Rom, wurden von dem ältern Scipio Africanus in dem Tempel des Herkules dessen Säule gesezet, und zwo vergoldete Bigä auf dem Capitolio; zwo vergoldete Statuen sezete der Ädilis Q. Fulvius Flaccus dahin.[2] Der Sohn desjenigen Glabrio, welcher den König Antiochus bei den Thermopylen geschlagen hatte, sezete diesem seinen Vater die erste vergoldete Statue, wie Livius saget, in Italien; man wird es von Statuen berühmter Männer zu verstehen haben.[3] In dem macedonischen Kriege wider den lezten König Perseus beklageten sich die Abgeordneten der Stadt Chalcis, daß der Prätor C. Lucretius, an welchen sie sich ergeben hatten, alle Tempel ausplündern, und die Statuen und übrigen Schäze nach Antium abführen lassen.[4] Nach dem Siege über den König Perseus, kam Paullus Ämilius nach Delphos, wo an der Base gearbeitet wurde, auf welche gedachter König seine Statue wollte se-

1) Plutarch. in Paul. Æmil. p. 258. [c. 6.]

2) Liv. l. 38. c. 21. n. 35.

3) Id. l. 40. c. 14. n. 34.

4) Id. l. 43. c. 8. n. 7.

Allmählig ward die Anzahl der Statuen in Rom so groß, daß Cassiodorus (Variar. l. 7. form. 15.) sagt, in Rom wären zwei gleich zahlreiche Völker, nämlich die Statuen und die Lebendigen. Fea.

zen lassen, welche der Sieger für seine eigene Statue bestimmete.[1])

§. 29. Dieses sind die Nachrichten, welche die Kunst unter den Römern zur Zeit der Republik betreffen; diejenigen Nachrichten, von der Zeit an, wo ich hier aufhöre, bis zum Falle der römischen Freiheit, weil sie mehr mit der griechischen Geschichte vermischet sind, hat man in dem zweiten Theile zu suchen. Wenigstens haben diese Nachrichten diesen Werth, daß, wen̄ jemand dieselben weitläuftiger ausführen wollte, derselbe sich einen Theil der Mühe ersparet findet, welche diese Art aufmerksamer Nachlesung der Alten, und die Zeitfolge derselben, verursachet.

§. 30. Zulezt und zur griechischen Kunst, als der vornehmsten Absicht dieser Geschichte zurükzukehren, müßen wir uns wegen alles dessen, was wir von derselben besizen, den Römern erken̄tlich bezeigen; den̄ in Griechenland selbst ist wenig entdeket worden, weil die ehemaligen Besizer dieses Landes nicht nach solchen Schäzen gruben, noch dieselben achteten. So wie nun die Beredsamkeit, nach dem Cicero, aus Athen in alle Länder ausgegangen, und aus dem pireäischen Hafen gleichsam mit den attischen Waaren in alle Hafen und an alle Küsten verführet worden:[2]) eben so kan̄ von Rom gesaget werden, daß aus dieser Stadt die aus der Asche erwekete griechische Kunst sowohl als die Werke derselben den entlegensten Völkern von Europa mitge-

1) Liv. l. 45. c. 25. n. 27. Plutarch. in Æmil. p. 270. [c. 28. Es muß hier nur von einer Basis und Statue die Rede sein; die frühern Ausgaben Winckelman̄s haben den Pluralis.]

2) De clar. Orat. c. 51. Meyer.

t worden. Rom ist dadurch in neueren Zeiten,
s diese Stadt ehemals war, die Gesezgeberin
ehrerin aller Welt geworden, und sie wird auch
pätesten Nachkommen aus dem Schooße ihrer
tümer Werke, die Athen, Korinth und Sicyon
:n haben, hervorbringen können. Endlich aber
:re ich mich, was Pythagoras saget: daß
die Rede mit Stillschweigen versi-
solle.

Geschichte der Kunst des Altertums,

nach den äussern Umständen der Zeit unter den Griechen betrachtet.

Neuntes Buch.

Erstes Kapitel.

§. 1. Der zweite Theil dieser Geschichte ist, was wir im engern Verstande Geschichte nennen, und zwar der Schiksale der Kunst unter den Griechen, in Absicht der äussern Umstände von Griechenland betrachtet, die den größten Einfluß in die Kunst gehabt haben. Denn die Wissenschaften, ja die Weisheit selbst, hängen von der Zeit und ihren Veränderungen ab, noch mehr aber die Kunst, welche durch den Überfluß, und vielmals durch die Eitelkeit, genähret und unterhalten wird.

§. 2. Es war also nöthig, die Umstände anzuzeigen, in welchen sich die Griechen von Zeit zu Zeit befunden haben, welches kürzlich, und blos in Absicht auf unser Vorhaben, geschehen wird; und aus dieser ganzen Geschichte erhellet, daß es die Freiheit gewesen, durch welche die Kunst empor gebracht wurde.[1] Da ich nun eine Geschichte der Kunst, und nicht der Künstler, geben wollen; so haben die Leben von diesen, welche von vielen andern beschrieben sind, hier keinen Plaz; aber ihre vornehmsten Werke sind angegeben, einige sind nach der Kunst betrachtet; andere sind angeführet und beurtheilet nach Ordnung der Zeiten, in welchen dieselben gearbeitet zu sein, irrig vorgegeben werden.

1) [Einwendungen wider diese Ansicht, daß die Freiheit so viel zum Aufkommen der Kunst unter den Griechen beigetragen habe, findet man in Heynes Samlung antiquarischer Aufsäze, 1 St. 171 S.]

Aus angezeigetem Grunde habe ich auch nicht alle Künstler, deren Plinius und andere Scribenten gedenken, namhaft gemachet, zumal weñ die bloße Anzeige ihrer Namen und Werke, ohne andere Nachrichten, nichts lehren koñte. Eben so wenig sind allè und jede Werke, von denen die Zeit bestimmet werden kañ, berühret, sondern ich habe auf das Nüzliche gedacht, und Irtümer zu widerlegen gesuchet, sonderlich aber Vergehungen der Scribenten, die in das Systema der Kunst einen Einfluß haben, und die bisher verworrene oder falsche Begriffe gegeben haben. Von den ältesten griechischen Künstlern aber, sonderlich ihren Bildhauern, die vor dem Phidias geblühet haben, und unter die Zeit des ältesten Styls gehören, ist ein genaues Verzeichniß nach der Folge der Zeit beigebracht; theils weil diese von den neueren blos historischen Scribenten der alten Künstler mehrentheils übergangen sind, theils weil sich in der Anzeige ihrer Werke einigermaßen das Wachstum der ältesten Kunst offenbaret. Mit diesem Verzeichnisse, als mit den ältesten Nachrichten, fange ich diese Geschichte an.[1])

§. 3. Die Kunst wurde von dem Dädalus an schon in den ältesten Zeiten geübet, und von dieses berühmten Künstlers Hand waren noch zu des Pausanias Zeiten Bildnisse in Holz geschnizet übrig,[2]) und er saget, daß ihr Anblik bei aller ihren

1) Die Griechen in Kleinasien, in den Inseln und in Großgriechenland werden fast gar nicht berüksichtigt. Meyer.

2) Pausan. l. 2. c. 4. l. 9. c. 40.

In der lezten Stelle führt Pausanias unter andern zu seiner Zeit noch vorhandenen Arbeiten des Dädalus auch eine aus Stein auf, welche schon von Homer (Ιλ. Σ. XVIII. v. 590.) erwähnt worden, und den Reihentanz der Ariadne vorstellte. Da aber nach der einstimmigen Sage alle übrigen Werke des Dä-

nförmlichkeit etwas Göttliches gehabt habe.[1]) u gleicher Zeit lebte Smilis, des Euklides Sohn, aus der Insel Ägina,[2]) welcher eine Juno u Argos, und eine andere zu Samos machete;[3])

dalus aus Holz waren: so ist zu vermuthen, daß die Arbeit aus Stein von späterer Hand gewesen, und, weil man ihren wahren Urheber nicht wußte, nach der gewöhnlichen Weise der Griechen dem Dädalus, als einem der ältesten Kunstheroen, beigelegt worden. Meyer.

1) Vielleicht hatte es mit dem Dädalus eine ähnliche Bewandtniß wie mit dem Homer. Wie dieser gleichsam der Repräsentant der ältesten epischen Poesien geworden, und wie man ihm alle Überreste der frühesten epischen Gesänge beilegte: so hat man auch auf den Dädalus eine Menge von Erfindungen und Werken gehäuft, welche zwar alle noch dem mythischen Zeitalter, aber wahrscheinlich mehrern Jahrhunderten nach dem Dädalus angehören. Dieses erhellet auch daraus, daß Dipönus und Skyllis, welche dem Plinius zufolge (l. 36. c. 4. sect. 4.) vor der Regirung des Cyrus, ungefähr um die funfzigste Olympiade, 580 vor Christus lebten, noch für Schüler des Dädalus galten. (Pausan. l. 2. c. 15.) Meyer.

2) Pausan. l. 7. c. 4.

Einige Autoren wollen den Vater des Smilis ebenfalls zu einem Bildhauer machen, indem sie dafür eine Stelle des Clemens von Alexandrie anführen, (Cohort. ad Gent. n. 4. p. 41.), wo es heißt: σμιλη τυ Ευκλειδυ, mit dem Meißel Euklids. Aber die Worte sind verdorben, und müßen lauten: Σμιλιδι τυ Ευκλειδυ. (Junius de pict. vet. p. 86.) Fea.

3) Athenag. legat. pro Christ. c. 14. Pausan. l. 7. c. 4. Smilis war den Eleern und Samiern bekant, und zwar den leztern besonders durch eine Statue der Juno. (Clem. Alex. protrept. p. 30. Par. 1641.) Zu Olympia im Tempel der Juno sah Pausanias (l. 5. c. 17.) die Statuen der sizenden Horen von der Hand eben dieses Künstlers; deß Val-

und vermuthlich ist Skelmis beim Kallimachus ebenderselbe;[1]) deñ er war einer der ältesten Künstler, und dieser Dichter redet von einer hölzernen Statue der Juno von seiner Hand; man wird also, anstatt Skelmis, lesen müßen Smilis. Einer von den Schülern des Dädalus war Endöus, welcher jenem nach Kreta gefolget sein soll.[2])

Lenaers Verbesserung (Diatrib. p. 215.) wird durch mehrere Handschriften bestätigt. Meyer.

1) Fragm. 105. p. 358 — 359. Man siehet in Bentleys Anmerkungen über diesen Ort, wie mancherlei Muthmaßungen von Andern sowohl als von ihm über diesen Namen gemachet sind. Winckelmañ.

Ich finde, daß schon Pomponius Gaurikus (de Sculpt. c. 17.) den Skelmis beim Kallimachus für den Smilis gehalten. Diese Vermuthung, welche Kuhn (ad Pausan. l. 7. c. 4.) verwirft, ohne zu sagen, ob sie wirklich jemand, und wer sie gehegt, hat Wesseling neuerlich (Probab. c. 34.) gebilligt und angenommen, und von diesem ohne Zweifel hat sie Herr Winckelmañ entlehnt. Lessing.

2) Pausan. l. 1. c. 26.

Im Parthenon zu Athen war die Statue einer sitzenden Minerva das Weihgeschenk eines gewissen Kallias, und ein Werk des Endöus. Zu Erythrä in Jonien (Pausan. l. 7. c. 5) galt für die Arbeit eben dieses Künstlers die kolossale Statue einer sitzenden Minerva Polias von Holz, in beiden Händen ein Spiñroken und auf dem Haupte eine Himmelskugel, oder, wie Andere das Wort πολον erklären, eine Sonnenuhr. Heyne (Opusc. acad. V. p. 343.) schlägt vor, statt πολον, zu lesen πιλον. Die Statue einer Minerva Alea aus Elfenbein (Pausan. l. 8. c. 46.) muß gleichfalls für ein Werk des Endöus gelten, da nach Heyne (l. c.) Ενδοιε die richtige Lesart ist. Athenagoras (legat. pro Christ. c. 14. p. 292.) gedenkt auch einer Diana zu Ephesus desselben. Fea u. Meyer.

In den nächst folgenden Zeiten scheinen die Bildhauer aus der Insel Rhodus geblühet zu haben, die an verschiedenen Orten in Griechenland Statuen gearbeitet hatten, die alle den Beinamen τελχινιαι, die telchinischen, führeten, weil die ältesten Einwohner dieser Insel Telchinier hießen.[1] Nach dieser Fabelzeit ist eine große Lüke in der Geschichte der Künstler.[2]

§. 4. Die eigentliche bestimte Zeit der alten Künstler aber fängt an mit dem spartanischen Bildhauer Gitiadas, von welchem verschiedene Statuen von Erzt zu Sparta waren;[3] den dieser lebete vor dem Kriege zwischen den Messeniern und Spartanern, welcher in der neunten Olympias seinen Anfang nahm, und diese Zeit fällt in das zwölfte Jahr nach Erbauung der Stadt Rom;[4] die Zeitrech-

1) Diod. Sic. l. 5. c. 55.

Das älteste Zeugniß von der bildenden Kunst bei den Rhodiern gibt Pindar. (Olymp. VII. v. 92 — 96.) Meyer.

2) In der ersten Ausgabe liest man hier noch: „und bis „auf die achtzehnte Olympias findet sich von keinem „derselben Nachricht.“ Um den Zusammenhang mit dem Folgenden nicht zu unterbrechen, sind diese Worte aus dem Texte in die Noten gebracht.

Zur Ausfüllung der bemerkten Lüke bieten die homerischen Gesänge, und einzelne Hymnen der Homeriden vielen Stof dar. Merkwürdig ist es indessen, daß in den homerischen Gesängen nirgends einer Statue oder Figur aus Marmor oder andern Steinarten gedacht wird, da doch schon die Baukunst, der Erztguß, die Kunst, Bilderwerke aus Metall zu hämmern, zu einem ansehnlichen Grade von Ausbildung gediehen waren. Meyer.

3) Pausan. l. 3. c. 17.

4) Dem Petavius zufolge (de doctr. tempor. l. 13. p. 298.) in das 11 Jahr. Meyer.

nung der Olympiaden aber nahm ihren Anfang vier hundert und sieben Jahre nach dem trojanischen Kriege.[1]) Damals[2]) machete sich der Maler Bularchus berühmt, unter dessen Gemälden eine Schlacht mit Golde aufgewogen wurde.[3]) Fast um

1) Euseb. de præp. Evang. l. 10. c. 11.

2) Um die achtzehnte Olympiade. Heyne.

3) Plin. l. 35. c. 8. sect. 34. l. 7. sect. 39.

Gegen die Richtigkeit dieser Angabe läßt sich, wie schon geschehen ist, (Mém. de l'Acad. des Inscript. t. 5. p. 253.) mancher Zweifel erheben. Es ist auffallend, daß Plinius, da er aus den früheren Zeitaltern kein Gemälde anführt, plözlich mit dem Schlachtstük des Bularchus begiñt. Doch läßt sich zum Theil aus diesem Umstande folgern, daß auch die griechischen Schriftsteller, aus welchen Plinius schöpfte, eben so wenig über die ersten Anfänge der bildenden Künste sichere Nachrichten enthielten, als über die der redenden. Auch die Zeit der vom Bularchus vorgestellten Schlacht ist schwer zu bestimmen, da die Geschichte mehrerer Kriege der Magneten mit den Lydiern erwähnt. Meyer.

Von den hohen Preisen, in welchem die Kunstwerke bei den Alten standen, lassen sich aus dem Plinius mehrere Beispiele anführen. Die Reichtümer ganzer Städte langten kaum hin, um ein Gemälde des Apelles, Echion, Melanthius und Nikomachus zu bezahlen. (Plin. l. 35. c. 7. sect. 32.) M. Agrippa bezahlte für zwei Gemälde, den Ajax und die Venus, 10,000 Sestertien. (Id. l. 35. c. 4. sect. 9.) Attalus kaufte ein Gemälde des Aristides für 600,000 Sestertien (Ibid. sect. 8.) und ein anderes Gemälde desselben Künstlers für 100 Talente. (Ibid. c. 10. sect. 36. n. 19.) Nikias wollte dem Attalus sein Gemälde die Nekromantia Homers nicht für 60 Talente verkaufen, sondern schenkte sie lieber an Athen seine Vaterstadt. (Ibid. c. 11. sect. 40. n. 28.) Ähnliche Beispiele führt Winckelmañ im dritten Kapitel dieses Buches an. So verhielt es sich mit der Schäzung der Statuen und Bildhauerarbeiten. Lucullus hatte beim Arcesilaus

eben die Zeit muß Aristokles, von Cydonia aus Kreta, gelebet haben; deñ man sezet ihn, ehe die Stadt Messina in Sicilien ihren alten Namen Zankle änderte,[1] welches vor der neun und zwanzigsten Olympias geschah.[2] Von demselben war zu Olympia ein Herkules gearbeitet, welcher mit der Amazone Antiope, die zu Pferde saß, um ihren Gürtel stritt.[3]

eine Statue der Felicitas für 60,000 Sestertien bestellt. (Ibid. c. 12. sect. 45.) „Der διαδυμενος Polyklets wurde 100 Talente geschäzt (Id. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2.) und Nikomedes, König von Bithynien, wollte den Gnidiern, weñ sie ihm ihre Statue der Venus, ein Werk des Praxiteles, überließen, alle ihre großen Schulden bezahlen. (Id. l. 7. c. 38. sect. 39. l. 36. c. 5. sect. 4—5.) Amoretti.

1) Pausan. l. 5. c. 25.

2) Id. l. 4. c. 23.

Nicht vor, sondern in der neun und zwanzigsten Olympiade. Die von Pausanias angegebenen näheren Zeitbestimmungen, z. B. der zweite Sieg des Chionis, und die Archonwürde des Miltiades fallen, nach Eusebius (chronic. l. 1. p. 40. edit. Jos. Scaligeri.), erst in die 30 Olympiade. Meyer.

3) Dieser Herkules, den Pausanias [V. 25.] zu den ältesten Kunstwerken zählt, war, so viel sich vermuthen läßt, aus Erzt, weil dieser Schriftsteller gewöhnlich dieses Metall zu verstehen pflegt, weñ er nicht die Masse bestimt. [Bei einem so alten Werke hätte es Pausanias nicht angegeben? — Siebelis.]

Viele Weihgeschenke aus Gold und Silber wurden um diese Zeit aus Kleinasien nach Delphi geschikt. Besonders hatte Gyges, König in Lydien, nebst vielen andern, auch sechs große goldene Mischbecher dem Apollo verehret. (Herodot. l. 1. c. 14.)

Der Kasten des Cypselus, den Pausanias (l. 5. c. 17.) ausführlich beschreibt, mag als ein Kunstwerk dieser Zeit hier ebenfalls erwähnt werden. Er stand

§. 5. Nachher macheten sich Malas, aus der Insel Chios, dessen Sohn Micciades und Enkel Anthermus berühmt; [1]) die Söhne dieses Lezteren waren Bupalus und Anthermus in der sechzigsten Olympias, welche Künstler unter ihren Vor-

noch um das Jahr 170 im Tempel der Juno zu Olympia und war aus Cedernholz; seine Seiten sowohl als der Dekel reich geziert mit erhobenen Bildern von Gold und Elfenbein. Wer der Meister dieses Werks gewesen, wußte man nicht, doch erhellet, daß die Bilder von sehr altem Style waren, und weñ dem Pausanias zufolge Einige behaupteten, daß schon einer der Vorfahren des Cypselus diesen Kasten besessen, so müßte er eine geraume Zeit vor des Cypselus Herschaft über Korinth, welche ungefähr zwischen die 30 und 38 Olympiade fällt, entstanden sein. Mit einiger Wahrscheinlichkeit darf man vermuthen, daß sich auf einer Vase (Homer nach Antiken, von W. Tischbein, Menelaus, V.) noch die Abbildung von einer der erhobenen Arbeiten erhalten habe, womit jener Kasten geschmükt war. Dieses Vasengemälde stellt den Menelaus vor, wie er nach der Eroberung von Troja die Helena feindselig verfolgt. (Pausan. l. 5. c. 18. Heyne üb. d. Kasten d. Cypselus, S. 39.) Die weiten Schritte, welche die Figuren machen, ihre steifen Stellungen, das einfache Gewand der Helena, die sonderbare halbbarbarische Rüstung des Menelaus, alles scheint anzuzeigen, daß der Maler der Vase ein Vorbild vom ältesten Styl vor Augen gehabt. Auch die Nachrichten des Plinius (l. 35. c. 3. sect. 5.) über den Demaratus und (l. 35. c. 12. sect. 43.) über den Euchir und Eugrammus, welche jenen auf seiner Flucht von Korinth nach Italien begleiteten, können gleichfalls einen Grund abgeben, daß schon damals die Kunst in Korinth lebhaft getrieben worden. Meyer.

1) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 2.

Diese Nachrichten über die Zeit der genañten Künstler sind sehr unbestimt und willkürlich. (Heyne, Opusc acad. V. p. 355.) Meyer.

[e]ltern bis zur ersten Olympias zähleten.[1] Bu-
palus war nicht allein Bildhauer, sondern auch
Baumeister, und der erste, welcher die Göttin des
Glüks figürlich abbildete.[2] Damals blüheten auch
Dipönus und Scyllis, welche Pausanias
sehr irrig für Schüler des Dädalus angibt;[3] es

1) Beide Künstler wurden von Einigen (Acris. in Horat. epod. 6. v. 14. [Analect. t. 2. p. 235. n. 83. Jacobs. animadvers. t. 9. p. 208 — 209.] für Brüder gehalten; allein Plinius (l. 36. c. 5. sect. 4. n. 2.) zeigt die Unrichtigkeit dieser Annahme. Amoretti.

2) Pausan. l. 4. c. 30.
Vor wenigen Jahren wurde bei Salone, nicht ferne von Rom, rechts an der Straße nach Paläftrina, ein schönes Fußgestell mit der Inschrift: ΒΟΥΠΑΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ gefunden, und zunächst bei demselben die sehr schön gearbeitete Figur einer auf der Ferse sizenden Venus, welche in das Museum Pio-Clementinum gekommen. Visconti (t. 1. tav. 10. p. 17.) bemerkt von dieser Venus, daß es, obgleich das Fußgestell wirklich zur Figur gehörte, doch darum keineswegs annehmbar wäre, eine so zierliche und gefällige Arbeit rühre vom Bupalus her, sondern der Name müße entweder einen spätern Bupalus bedeuten, oder schon vor Alters fälschlich auf die Basis gesezt sein. Amoretti.

3) Pausan. l. 2. c. 15.
Wie man dem Dädalus jedes uralte Werk, dessen Urheber unbekañt war, beizulegen pflegte: so machte man ältere Bildhauer, deren Lebenszeit ungewiß war, zu Schülern des Dädalus, weñ sie auch mehrere Jahrhunderte nach ihm gelebt. Eine ähnliche Bewandtniß mag es auch mit dem Dipönus und Skyllis haben, weñ man nicht zwischen dem älteren Dädalus und dem jüngeren, welcher um die 94 — 96 Olympiade blühte, noch einen dritten annehmen will, wozu in den Scholien des Eustathius zum Dionysius Perieges (v. 796. p. 105. edit. Steph.) Veranlassung ist. Nach Plinius (l. 36. c. 4. sect. 4. n. 1.) waren Dipönus und Skyllis aus Kreta, sollen sich zuerst un-

von Argos,[1]) Pythodorus von Theben,[2]) nebst dem Damophon von Messene[3]) zu sezen sein; dieser machete zu Ägium in Achaja eine Juno Lucina von Holz,[4]) deren Kopf, Hände und Füße von Marmor waren, von eben demselben war auch ein hölzerner Mercurius und Venus zu Megalopolis in Arkadien.[5]) Laphaes, dessen Apollo im alten Style zu Ägira in Achaja war, muß ohngefähr dieser Zeit nahe sein.[6])

1) Pausan. l. 10. c. 1.

Muß später und nicht viele Jahre vor der Schlacht bei Thermopylä gelebt haben, weñ anders, wie Pausanias sagt, die Bildsäule des Wahrsagers Tellias sein Werk gewesen. Diese Zeitbestimmung ergibt sich aus Herodot. (L. 8. c. 27—28.) Meyer.

2) Pausan. l. 9. c. 34.

Der Autor scheint auf das Alter dieses Künstlers aus dem Beiworte geschlossen zu haben, welches Pausanias der Bildsäule der Juno, die für ein Werk des Pythodorus von Theben galt, gegeben hat: αγαλμα αρχαιον. übrigens ist dieser Pythodorus nicht zu verwechseln mit zwei andern Künstlern gleiches Namens zu den Zeiten des Augustus, deren Plinius (l. 36. c. 5. sect. 4. n. 11.) gedenkt. Meyer.

3) Pausan. l. 7. c. 23.

Muß eine geraume Zeit nach dem Phidias gelebt haben, da er (Pausan. l. 4. c. 31.) die Fugen des Elfenbeins am olympischen Jupiter wieder verband (l. 8. c. 31. c. 37.), wie Winckelmañ selbst (9 B. 2 K. 20 §.) meldet. Meyer.

4) Pausan. l. 7. c. 23.

Diese Statue war vom Haupte bis auf die Zehen mit einem dünnen Gewande umhüllt. Meyer.

5) Pausan. l. 8. c. 31.

Auch die Venus war von Holz. Meyer.

6) Pausan. l. 7. c. 26.

Pausanias koñte zu Ägira von keinem der Einwohner den Namen des Künstlers erfahren, welcher das

§. 7. Bald nachher that sich Dameas hervor, von welchem eine Statue des Milo von Kroton zu Elis gearbeitet wurde,[1]) und dieses muß nach der sechzigsten Olympias geschehen sein, wie man aus den Zeiten des Pythagoras schliessen kan,[2]) und sonderlich, weil vor der sechzigsten Olympias den Ringern, wie Milo war, zu Elis keine Statuen gesezet wurden.[3]) Um eben die Zeit waren Syadras und Chartas, beide Spartaner, berühmt in ihrer Kunst, deren Schüler Euchirus von Korinth war, so wie dieses Schüler Klearchs von Reggio in Großgriechenland [gewesen], unter welchem der berühmte Pythagoras, aus eben der Stadt, seine Kunst studirete.[4])

alte Bild des Apollo gearbeitet, und schließt aus der Ähnlichkeit desselben mit einem sehr alten Bilde des Herkules zu Sikyon, welches den Laphaes aus Phlius zum Urheber hatte, daß auch dieser Apollo von demselben Meister herrühren möge. Meyer.

1) Pausan. l. 6. c. 14.

Milon war sechsmal Sieger zu Olympia gewesen, einen dieser Siege erlangte er in der 62 Olympiade. (Euseb. chronic. p. 41.) Die Stellen der Alten über den Milon sind fleissig gesammelt von P. Faber. (Agonist. 1. 27. in Gronov. Thes. t. 8. p. 1903.) Meyer.

2) Bentley's dissert. upon the ep. of Phalar. p. 72.

3) Pausan. l. 6. c. 18.

4) Pausan. l. 6. c. 4. [9 B. 2 K. 31 §.]

Pythagoras von Rhegium muß besonders nach der 73 Olympiade berühmt gewesen sein, da er die Bildsäule des Astylus, welcher in der 73, 74 und 75 Olympiade (Pausan. l. 6. c. 13. Euseb. chronic. p. 41.) im Stadio, und jene des Euthymus, welcher (Pausan. l. 6. c. 6.) in der 76 und 77 Olympiade im Faustkampf siegte, verfertigt hat. (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 4.) Meyer.

müßte deñ derselbe ein jüngerer Dädalus sein, so wie nach den Zeiten des Phidias ein Bildhauer dieses Namens aus Sicyon bekañt ist.[1] Ihre Schüler waren Learchus, von Rhegium in Großgriechenland,[2] Doryklydas und Dontas, beide Lacedämonier,[3] und Tektäus und Angelio, die

ter allen durch Arbeiten in Marmor berühmt gemacht haben, und lebten noch während der Herschaft der Meder, ehe Cyrus über die Perser zu regiren begañ, ungefähr um die 50 Olympiade. Allein das vom Plinius beigefügte Wort circiter zeigt hinlänglich, daß diese Zeitbestimmung eben so willkürlich ist, wie die des Bupalus und Anthermus, welche nach Plinius um 10 Olympiaden später als Dipönus und Skyllis lebten. Werke dieser Künstler werden erwähnt von Clemens Alexandrinus (Protreptic. p. 31.) und von Pausanias (l. 2. c. 22. c. 15.), welcher auch mehrere Schüler derselben namhaft macht. Meyer.

[Plin. l. 34. sect. 19. n. 15.]

1) Aus der Anzeige einiger Werke dieses Dädalus beim Pausanias (l. 6. c. 2 — 3.) geht hervor, daß er um die 95 — 96 Olympiade gelebt. Meyer.

2) Nach Pausanias (l. 3. c. 17.) war zu Sparta eine Arbeit des Learchus die Bildsäule Jupiters von Erzt, das älteste Werk aus diesem Metall; jedes einzelne Glied der Statue war besonders gegossen, und durch Nägel fest mit den übrigen verbunden. Meyer.

3) Noch zu den Zeiten des Pausanias (l. 5. c. 17.) war zu Olympia im Tempel der Juno eine Bildsäule der Themis von der Hand des Doryklidas, und eine bewafnete Minerva, welche dessen Bruder Medon zugeschrieben wurde. Ein Werk des Dontas, der Kampf des Herkules gegen den Achelous, aus Cedernholz und mit Gold verziert, war noch zu des Pausanias Zeiten in der Schazkammer der Megarenser zu Olympia. (L. 6. c. 19.) Meyer.

einen Apollo zu Delos machten, [1]) welches vielleicht derjenige ist, von welchem viele Stüke nebst der Base mit der berühmten Inschrift noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts auf der Insel Delos waren. Weñ wir nachher annehmen, daß die goldene Schale, die der Bildhauer Bathykles, von Magnesia, gemachet hatte, welche von den sieben Weisen dem Apollo zu Delphos geweihet wurde, zu dieser Zeit und nicht eher verfertiget worden: [2]) so müßte gedachter Künstler, der erhobene Werke an dem Throne der kolossalischen Statue des Apollo zu Amyklä gearbeitet hatte, [3]) zu Solons Zeiten geblühet haben, das ist: ohngefähr um die sieben und vierzigste Olympias, in welcher der athenienssische Gesezgeber in seiner Stadt Archon war. [4])

§. 6. In eben diese Zeit wird Aristomedon

1) Pausan. l. 2. c. 32.

Tektäus und Angelio scheinen einer spätern Zeit anzugehören; deñ Kallon von Ägina wird ihr Schüler genañt, und dieser war ein Zeitgenosse des Kanachus (Pausan. l. 7. c. 18.), welcher nach Plinius (l. 34. c. 8. sect 19.) in der 95 Olympiade blühte. Der von ihnen gearbeitete Apollo zu Delos, dessen auch Athenagoras in einer von Heyne verbesserten Stelle (c. 15. 5.) gedenkt, hielt in seiner Hand die drei Grazien, wie sich aus Pausanias (l. 9. c. 35.) nicht ohne Wahrscheinlichkeit schliessen läßt. Meyer.

2) Freret, sur l'équit. des anc. Acad. des Inscript. t. 7. Mém. p. 296.

3) Pausan. l. 5. c. 18.

4) Scaligeri animadvers. in Euseb. chron. p. 87.

Heyne (antiquar. Auff. I. 111.) zweifelt, ob Bathykles, der die erwähnte goldne Schale verfertigt, auch am Thron des amykläischen Apollo gearbeitet habe. Ihm folgt Facius. (Excerpt. e Plut. p. 29.) Siebelis.

von Argos,[1] Pythodorus von Theben,[2] nebst dem Damophon von Messene[3]) zu sezen sein; dieser machete zu Ägium in Achaja eine Juno Lucina von Holz,[4]) deren Kopf, Hände und Füße von Marmor waren, von eben demselben war auch ein hölzerner Mercurius und Venus zu Megalopolis in Arkadien.[5]) Laphaes, dessen Apollo im alten Style zu Ägira in Achaja war, muß ohngefähr dieser Zeit nahe sein.[6])

1) Pausan. l. 10. c. 1.
Muß später und nicht viele Jahre vor der Schlacht bei Thermopylä gelebt haben, weñ anders, wie Pausanias sagt, die Bildsäule des Wahrsagers Tellias sein Werk gewesen. Diese Zeitbestimmung ergibt sich aus Herodot. (L. 8. c. 27—28.) Meyer.

2) Pausan. l. 9. c. 34.
Der Autor scheint auf das Alter dieses Künstlers aus dem Beiworte geschlossen zu haben, welches Pausanias der Bildsäule der Juno, die für ein Werk des Pythodorus von Theben galt, gegeben hat: αγαλμα αρχαιον. Übrigens ist dieser Pythodorus nicht zu verwechseln mit zwei andern Künstlern gleiches Namens zu den Zeiten des Augustus, deren Plinius (l. 36. c. 5. sect. 4. n. 11.) gedenkt. Meyer.

3) Pausan. l. 7. c. 23.
Muß eine geraume Zeit nach dem Phidias gelebt haben, da er (Pausan. l. 4. c. 31.) die Fugen des Elfenbeins am olympischen Jupiter wieder verband (l. 8. c. 31. c. 37.), wie Winckelmañ selbst (9 B. 2 K. 20 §.) meldet. Meyer.

4) Pausan. l. 7. c. 23.
Diese Statue war vom Haupte bis auf die Zehen mit einem dünnen Gewande umhüllt. Meyer.

5) Pausan. l. 8. c. 31.
Auch die Venus war von Holz. Meyer.

6) Pausan. l. 7. c. 26.
Pausanias koñte zu Ägira von keinem der Einwohner den Namen des Künstlers erfahren, welcher das

§. 7. Bald nachher that sich Dameas hervor, von welchem eine Statue des Milo von Kroton zu Elis gearbeitet wurde,[1]) und dieses muß nach der sechzigsten Olympias geschehen sein, wie man aus den Zeiten des Pythagoras schließen kan,[2]) und sonderlich, weil vor der sechzigsten Olympias den Ringern, wie Milo war, zu Elis keine Statuen gesezet wurden.[3]) Um eben die Zeit waren Syadras und Chartas, beide Spartaner, berühmt in ihrer Kunst, deren Schüler Euchirus von Korinth war, so wie dieses Schüler Klearchs von Reggio in Großgriechenland [gewesen], unter welchem der berühmte Pythagoras, aus eben der Stadt, seine Kunst studirete.[4])

alte Bild des Apollo gearbeitet, und schließt aus der Ähnlichkeit desselben mit einem sehr alten Bilde des Herkules zu Sikyon, welches den Laphaes aus Phlius zum Urheber hatte, daß auch dieser Apollo von demselben Meister herrühren möge. Meyer.

1) Pausan. l. 6. c. 14.

Milon war sechsmal Sieger zu Olympia gewesen, einen dieser Siege erlangte er in der 62 Olympiade. (Euseb. chronic. p. 41.) Die Stellen der Alten über den Milon sind fleissig gesammelt von P. Faber. (Agonist. 1. 27. in Gronov. Thes. t. 8. p. 1903.) Meyer.

2) Bentley's dissert. upon the ep. of Phalar. p. 72.

3) Pausan. l. 6. c. 18.

4) Pausan. l. 6. c. 4. [9 B. 2 K. 31 §.]

Pythagoras von Rhegium muß besonders nach der 73 Olympiade berühmt gewesen sein, da er die Bildsäule des Astylus, welcher in der 73, 74 und 75 Olympiade (Pausan. l. 6. c. 13. Euseb. chronic. p. 41.) im Stadio, und jene des Euthymus, welcher (Pausan. l. 6. c. 6.) in der 76 und 77 Olympiade im Faustkampf siegte, verfertigt hat. (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 4.) Meyer.

§. 8. Nachher folgten Stomius und Somis, welche vor der Schlacht bei Marathon blüheten,[1]) und Kallon aus der Insel Ägina, der Schüler des oben gedachten Tektäus.[2]) Dieser muß jedoch ein hohes Alter erreichet haben, weil er den Phidias überlebet hat, deñ von seiner Hand war einer von den drei großen Dreifüßen von Erzt, nebst einer Figur der Proserpina unter demselben, das ist: in der Mitte der drei Füße desselben, welche die Spartaner nach dem Siege des Lysanders über die Athenienser bei dem Flusse Ägos als Geschenke an den Apollo in dem Tempel desselben zu Amyklä setzen ließen.[3]) Dieser Sieg wurde er-

1) Pausan. l. 6. c. 14.

Zu den älteren Künstlern, deren Zeitalter sich mit großer Wahrscheinlichkeit bestimmen läßt, gehört auch Kritias, welchem Pausanias (l. 1. c. 8.) die Bildsäulen des Harmodius und Aristogiton beilegt, und diese scheinen nach Plinius (l. 34. c. 4. sect. 9.) bald nach Vertreibung der Pisistratiden aufgestellt worden zu sein. Meyer.

Bei Lucianus (Philopseudes, n. 18.) werden οἱ τυραννοκτονοι des Kritias erwähnt, aber τȣ Νησιωτȣ, der von dem attischen des Pausanias (VI, 3, 2.) zu unterscheiden ist, und vielleicht ein Äginete war. (Mülleri Aegineticor. p. 102.) Siebelis.

2) Pausan. l. 2. c. 32.

Kallon von Ägina gehört einer spätern Zeit an, da er Zeitgenosse des Kanachus von Sikyon war, und bei Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19.) unter den Künstlern der 87 Olympiade aufgeführt wird. Vielleicht ist dieser Kallon vom Quintilian (l. 12. c. 10. n. 7.) gemeint, welcher die Arbeiten desselben duriora et Tuscanicis proxima neñt. Meyer.

3) Pausan l. 3. c. 18.

[9 B. 1 K. §. 23.] Wahrscheinlich werden hier Venus, Diana und Proserpina als Basreliefs auf den vordern Füßen der Tripodien angedeutet. Dies be-

fochten in dem lezten Jahre der drei und neunzigsten Olympias.[1])

§. 9. Einige Zeit vor diesem Kallon von Ägina machete sich ein anderer Kallon von Elis berühmt, sonderlich durch fünf und dreissig Statuen von Erzt, die junge Messenier aus Sicilien, nebst ihrem Schulmeister und einem Flötenspieler vorstelleten, welche in der Überfahrt der Meerenge zwischen dieser Stadt und Rhegium in Großgriechenland im Schifbruche umkamen.[2]) Ich seze dessen Alter weiter zurük, weil die Inschriften dieser Statuen von dem berühmten Redner Hippias, zu Sokratis Zeit, gemachet, und also, wie Pausanias selbst anmerket, in späterer Zeit (χρονῳ δε ὑςερον) an denselben gesezet worden. Des äginetischen Kallons Zeitgenosse aber war, nach Anzeige eben dieses Scribenten,[3]) Kanachus, dessen Blüthe hingegen von Plinius in der fünf und neunzigsten Olympias gesezet wird,[4]) welches wahrscheinlich ist, weil derselbe ein Schüler des Polykletus war.[5])

§. 10. Zu gleicher Zeit mit dem Kallon le-

stätigt der die zwei ersten Dreifüße betreffende Zusaz: Γιτιαδα και αυτοι τεχνη και τα επειργασμενα. Der Artikel τα vor επειργασμενα zeigt, daß nichts anderes zu verstehen sei, als die Bilder der Venus und Diana, von welchen es vorher hieß, daß sie εςηκεισαν ὑπο τῳ πρωτῳ και τῳ δευτερῳ τριποδι. Siebelis.

1) Diod. Sic. l. 13. c. 105 — 106.

2) Pausan. l. 5. c. 25.
Unter ihrem Schulmeister ist der χοροδιδασκαλος zu verstehen. Meyer.

3) L. 7. c. 18.

4) L. 34. c. 8. sect. 19. princ.

5) Pausan. l. 6. c. 13.
Aristokles, ein Bruder des Kanachus (Pausan. l. 6. c. 9.) kam ihm fast als Künstler gleich. Meyer.

deten Menächmus und Soidas von Naupaktus;[1]) dieser machete eine Diana von Elfenbein und Golde, in ihrem Tempel zu Kalydon, die von da unter dem Augustus nach Paträ geführet wurde.[2]) Ferner blüheten Hegias[3]) und Ageladas, der Meister des Polykletus, welcher unter andern den Kleosthenes, der in der sechs und sechzigsten Olympias den Sieg erhielt, auf einem Wagen zu Elis vorstellete.[4]) Einer von dessen Schülern, Aska-

1) Pausan. l. 7. c. 18.
Nicht lange nachher. Beide arbeiteten an der Statue der Diana Laphria aus Elfenbein und Golde, und nicht allein Soidas. Menächmus schrieb auch ein Werk über Künstler, περι τεχνιτων (Athen. l. 2. c. 24. [n. 68.] l. 14. c. 9. [n. 36.] Plin l. 34. c. 8. sect. 19. n. 18.), das verloren gegangen, wie ähnliche Werke eines Polemo, den Strabo, Athenäus und Andere häufig anführen; eines Pasiteles, der (Plin l. 36. c. 5. sect. 4. n. 12) fünf Bände über die merkwürdigsten Werke auf der ganzen Erde schrieb; eines Heliodorus, der (Athen. l. 6. c. 3.) [n. 16.] funfzehn Bücher περι αναθηματων των εν τῃ ακροπολει ausgearbeitet; eines Apelles (Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 23.), Melanthius (Diog. Laërt. l. 4. 18.), Antigonus, Hypsikrates rc. (Diog. Laërt. l. 7. 188.) Meyer.

2) Pausan. l. 7. c. 18.

3) Pausan. l. 8. c. 42.
Lebte zu gleicher Zeit mit dem Onatas in der 84 Olympiade. (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 16.) Eine Minerva und ein Pyrrhus von seiner Hand wurden besonders geschätzt. Meyer.

4) Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19.) setzt den Ageladas in die 87 Olympiade, und auch Pausanias (l. 8. c. 42.) macht ihn zum Zeitgenossen des Hegias und Onatas. Aber er muß einer etwas früheren Zeit angehören, wenn anders die Angabe des Pausanias richtig ist, nach welcher Ageladas (Pausan. l. 6. c. 10.) für den Kleosthenes, der in der 66 Olympiade gesiegt,

rus, [1]) machete einen Jupiter zu Elis mit einem Kranze von Blumen.[2])

§. 11. Vor dem Feldzuge des Xerxes wider

einen Wagen nebst der Porträtstatue des Kleosthenes, dem Wagenlenker und den Pferden gearbeitet hat. Dieses Kunstwerk war, nach der Versicherung des Pausanias, das älteste dieser Art in Griechenland. Um die verschiedenen Angaben in Ansehung der Zeit zu vereinigen, köñte man annehmen, daß der Künstler die Statue längere Zeit nach dem Siege verfertigt, wie es öfter zu geschehen pflegte. [4 B. 1 K. 17 §.] Meyer.

1) Pausan. l. 5. c. 24.

Askarus, ein Thebaner, war kein Schüler des Ageladas, welcher aus Argos stam̃te, sondern hatte seine Kunst erlernt bei einem Sikyonier, dessen Name bei Pausanias nicht gefunden wird. Der hier erwähnte Jupiter hielt in seiner rechten Hand den Bliz, sein Haupt aber war mit Blumen bekränzt. Meyer.

2) In der ersten Ausgabe liest man noch Folgendes: „In „diese Zeit wäre etwa Iphion von Ägina zu sezen, „welcher eine Statue der Angelia, des Mercurii „Tochter, gebildet hatte. (Schol. Pindar. Olymp. „VIII. v. 106.)“ Winckelmañ hat den Fehler selbst schon in seinen Anmerkungen also verbessert: „über „einen vermeineten Iphion von Ägina aber hat mich „eine Unrichtigkeit im Texte der älteren Scholien des „Pindarus zu einem Irrtum verleitet. Es wird daselbst vorgegeben, es habe Iphion des Mercurii „Tochter Angelia gebildet; dieses aber muß nicht von „Iphion, dem Vorfahren dessen, den Pindarus „besinget, sondern von dem Dichter selbst verstanden „werden, als welcher die Botschaft: αγγελια, als eine „Tochter des Mercurius, des Botschafters der „Götter, persönlich einführet, und wie eine Tochter „dieses Gottes vorstellet. Die neueren Scholien eben „dieses Dichters erklären sich hierüber richtiger, und „nach diesen müßen jene verbessert werden: die Unrichtigkeit stecket in dem Worte ἐτοι.“ Meyer.

die Griechen, waren folgende Bildhauer berühmt.[1]) Simon[2]) und Anaxagoras, beide von Ägina, von dessen Hand der Jupiter war, welchen die Griechen nach der Schlacht bei Platäa zu Elis sezten,[3]) Onatas, ebenfalls von Ägina, welcher ausser vielen anderen Werken diejenigen acht Helden, die sich zum Loose über den Kampf mit dem Hektor angaben, und die zu Elis standen, gearbeitet hatte.[4])

1) Sollte heissen: „Um die Zeit, da Xerxes wider die „Griechen zog.“ Meyer.

2) Pausan. l. 5. c. 27.

Das Zeitalter des Simon von Ägina wird durch diese Stelle des Pausanias bestimt, da er für den Phormis zwei Pferde nebst Wagenlenkern gearbeitet; und Phormis nahm Theil an den Kriegszügen des Gelo, welcher im dritten Jahre der 75 Olympiade gestorben. Auch Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. n. 33.) gedenkt dieses Simon, welcher verschieden zu sein scheint von einem Künstler gleiches Namens, dem Sohne des Eupalamus, wahrscheinlich einem Athenienser. Clem. Alex. Protrept. p. 31.) Meyer.

3) Pausan. l. 5. c. 23.

Vitruvius (l. 7. procem.) neñt untern andern griechischen Autoren, welche er benuzt habe, auch einen Anaxagoras, welcher über die Anlegung der Scena in der Tragödie, und besonders über die bei derselben zu beobachtende Perspective geschrieben. Ob dieser und der Künstler dieselbe Person gewesen, wie Junius und Andere meinten, ist schwer zu bestimmen. Meyer.

In Mülleri Æginelicor. p. 104. wird zwischen dem ανδριαντοποιος (Diog. II. 3. 15.), und dem Schriftsteller des Vitruvius unterschieden. Siebelis.

4) Pausan. l. 8. c. 42.

Onatas von Plinius nicht erwähnt, war der Sohn des Mikon aus Ägina und lebte zur Zeit des Hegias und Ageladas. Zu Platäa im Tempel der Minerva Area war ein Wandgemälde von ihm (Pausan. l. 9. c. 4.), der erste Kriegszug der Argolier

)ionysius von Rhegium, und Glaukus von
Messene in Sicilien,[1]) welche zur Zeit des Tyran-

wider Theben; das Gegenstük war Ulysses, der an den Freiern Rache genommen, von Polygnotus; und Phidias hatte das kolossale Bild der Göttin aus Holz und Marmor verfertigt. Das im Texte angeführte Werk beschreibt Pausanias. (L. 5. c. 25.) Nach dessen Bericht sind es anfänglich neun Statuen griechischer Fürsten gewesen, welche wegen des Kampfs mit dem Hektor looseten, sie stunden insgesamt auf einem Fußgestelle, doch waren ihrer, als Pausanias das Werk sah, nur noch acht übrig, weil, wie man sagte, Nero die Statue, welche den Ulysses vorgestellt, hatte nach Rom schaffen lassen. Den acht Kämpfern gegenüber stand, auf besonderm Fußgestelle, Nestor, die Loose in einen Helm werfend. Ferner war zu Olympia vom Onatas noch ein Herkules, mit Keule und Bogen bewafnet, den die Thasier geweihet, und ein Wagen mit der Statue Hieros von Syrakus, vor welchem Kalamis die Pferde nebst darauf sizenden Knaben verfertigt. Dinomenes, der Sohn des Hiero,, stellte dieses Weihgeschenk auf. (Pausan. l. 6. c. 12.) Besonders schön war ein junger Apollo des Onatas (Brunckii Anal. II. 14. n. 30.), und vielleicht ist es derselbe, dessen auch Pausanias (l. 8. c. 42.) mit Ruhm gedenkt. Die sämtlichen Arbeiten dieses Künstlers waren von Erzt. Meyer.

1) Pausan. l. 5. c. 26.

Beide waren aus Argos; ihren Lehrer wußte Pausanias nicht anzugeben. Dionysius hatte für den Phormis (l. c. c. 27.) ein Pferd nebst dem Wagenlenker gearbeitet; eben so für den Smikythus oder Mikythus, den Vormund der Kinder des Anaxilas, Tyrannen von Rhegium, welcher im ersten Jahre der 76 Olympiade gestorben (Herodot. l. 7. c. 170. Diod. Sic. l. 11. c. 48.), mehrere Statuen. (Pausan. l. 5. c. 26.) Hieraus ergibt sich das Zeitalter des Dionysius wie des Glaukus. Meyer.

Sie lebten, nach Pausanias (VI. 9. extr.), um die Zeit des Dichters Simonides. Siebelis.

nen zu Rhegium Anaxilas lebeten, das ist, zwischen der ein und siebenzigsten und sechs und siebenzigsten Olympias; auf einem Pferde des Dionysius stand auf dessen Ripen die Inschrift.[1]) Aristomedes und Sokrates, deren Werk eine Cybele war, welche Pindarus in ihren Tempel zu Theben machen ließ;[2]) Mendäus von Päon, dessen Victoria zu Elis war;[3]) Glaucias von Ägina, welcher den König Hiero,[4]) auf einem Wagen ste-

1) Bentleys dissert. upon. the ep. of Phal. p. 72.
Es scheint, als habe Winckelmañ die von Pausanias (l. 5. c. 27.) mitgetheilte Inschrift dem Texte einverleiben wollen. Ihr Inhalt war: „Phormis, aus „Mänalum in Arkadien, jezo ein Syrakusier, hat dieses „Denkmal geschenkt.“ Meyer.

2) Pausan. l. 9. c. 25.
Pausanias sah diese Statue von pentelischem Marmor noch, in dem durch Pindar ihr geweihten Heiligtume. Pindar starb eines hohen Alters im 2 Jahr der 86 Olympiade, wodurch die Zeit der beiden thebanischen Künstler ungefähr bestimt wird. Meyer.

3) Päonius aus Mende in Thracien, sollte es heissen. (Paus. V. 10. 2.) Siebelis.
Weñ die Messenier, welche die Statue dieser Siegsgöttin für ein Denkmal des mit den Atheniensern auf der Insel Sphakteria errungenen Vortheils über die Lacedämonier hielten, sich nicht geirrt: so hätte Päonius um die 88 Olympiade gelebt; deñ im vierten Jahre derselben erlitten die Lacedämonier den Verlust. Allein Pausanias (l. 5. c. 26.) bezweifelt die Richtigkeit jener Angabe und hält die Statue für ein Denkmal des Kriegs, den die nach Naupaktus ausgewanderten Messenier mit den Akarnaniern und Öniaden geführt. Meyer.

4) Pausan. l. 6. c. 9.
Nicht den König Hiero, sondern Gelon. Pausanias glaubt, daß die von Glaukias gearbeitete Quadriga nebst der Porträtstatue des Gelon nicht durch den Herscher von Syrakus, sondern durch einen Privatmañ

hend, zu Elis machete. Endlich Eladas von Argos, der Meister des Phidias.[1])

§. 11. Von diesen Künstlern wurden besondere Schulen gestiftet,[2]) und es haben die berühmtesten

gleiches Namens geweiht worden, weil in der Inschrift an dem Weihgeschenk Gelon nicht Συρακυσιος, sondern Γελωος: von Gela, genannt worden. Allein Gelon war aus Gela gebürtig und wollte vielleicht als Herscher von Syrakus seine Vaterstadt durch jenes Beiwort ehren. — Neben dieser Quadriga war die Statue des Philo von Korkyra, den auch Simonides (Brunck. Anal. I. p. 140. n. 72.) besungen, ein Werk des Glaukias; so wie eine Porträtstatue (Pausan. l. 6. c. 10.) des Glaukus in kämpfender Stellung, und des Theagenes, (l. c. c. 6. et 11.) des berühmten olympischen Siegers um Olymp. 75 — 76. Meyer.

1) Schol. Aristoph. Ran. v. 504. [Man vergleiche 9 B. 1 K. 30 §.]

Eladas ist wahrscheinlich der früher genannte Ageladas, so daß man in dem Scholion Αγελαδυ lesen muß, statt Ελαδυ. Meyer.

Bei Suidas heißt er Geladas. Siebelis.

2) Wenn Schulen hier Folgen von Künstlern heissen, die einem gewissen Style folgen und in diesem Style unterrichten, so war wenigstens Korinth keine solche Schule. Denn wir lesen nirgends, daß die korinthischen Kunstwerke einen eigenen Styl, τροπον της εργασιας, wie es Pausanias nennt, gehabt hätten. Der Styl der korinthischen Künstler war anfangs unter dem helladischen, und hernach unter dem attischen begriffen.

Die angezogene Stelle des Plinius (l. 35. c. 10. sect. 36.) hätte Winckelmann bei diesem seinem Abschnitte von den griechischen Schulen zum Grunde legen sollen; und er würde Örter, wo blos viel gearbeitet ward, nicht für Schulen ausgegeben haben. Plinius aber sagt, daß es anfangs in der Malerei nur zwei Schulen gegeben habe, die helladische und die asiatische, bis Eupompus in der ersten eine Tren-

Schulen der Kunst in Griechenland zu Ägina, Korinth, und zu Sicyon, dem Vaterlande der Werke der Kunst, ein großes Altertum. 1) Die

nung verursacht habe, und die helladische Schule in die sicyonische und attische unterschieden worden. Schon aus diesem Zeugnisse des Plinius ist also klar, daß die äginetische und korinthische Schule keine Schulen in dem angegebenen Verstande gewesen. Und warum gedenkt der Verfasser der asiatischen nnd jonischen Schule gar nicht? Ohne Zweifel, um sein Lieblingssystem, daß die Kunst und die Freiheit beständig einerlei Schritt halten, nicht zweifelhaft zu machen. Der vornehmste Siz der jonischen Schule scheint in Rhodus gewesen zu sein.

Winckelmann glaubt, daß sich schon in ganz alten Zeiten eine Schule der Kunst auf der Insel Ägina angefangen habe, wegen den Nachrichten von so vielen alten Statuen in Griechenland im äginetischen Style gearbeitet. — Es ist wahr, Pausanias gedenkt Αιγινητικων εργων, er gedenkt eines Styls: ὁ Αιγινητικος καλȣμενος ὑπο Ελληνων [l. 10. c. 36.]. Aber dessen ungeachtet kann man nicht berechtigt sein, hieraus eine besondere Schule zu machen, wenn man nicht das Zeugniß des Plinius ganz umstoßen will. Man muß vielmehr den Pausanias mit dem Plinius zu vergleichen suchen, welches am besten geschehen kann, wenn man annimmt, daß man durch die Benennung des äginetischen Styls nur gewisse alte Werke unterschieden habe, die lange vor der Stiftung alter Schulen gemacht worden. Denn Schulen in dem beigebrachten Verstande lassen sich überhaupt nicht eher denken, als bis die Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt ist; bis die Meister nach festen Grundsäzen, und zwar jeder nach seinen eigenen, zu arbeiten angefangen. Werke vor dieser Zeit hießen also bei den Griechen äginetische, oder attische, oder ägyptische Werke, wie aus der Stelle des Pausanias (l. 7. c. 5.) erhellet, die der lateinische Übersezer aber nicht verstanden zu haben scheint. Lessing.

1) Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 24.

lezte Schule ist vielleicht von den berühmten Bildhauern **Dipönus** und **Scyllis**, welche sich in Sicyon niederließen, gestiftet, und ich habe kurz zuvor einige von ihren Schülern angegeben.[1]) **Aristokles**, des vorher gedachten **Kanachus** Bruder, ein Bildhauer aus eben dieser Stadt, wurde noch nach sieben Menschenaltern, als das Haupt einer Schule angesehen, welche in Sicyon eine lange Zeit gedauert hatte.[2])

§. 13. Vom **Demokritus**, einem anderen Bildhauer aus Sicyon, werden seine Meister, bis auf den fünften von ihm zurük, namhaft gemachet.[3]) **Polemon** schrieb eine Abhandlung von den Gemälden zu Sicyon, und von einem Porticus daselbst, wo viele Werke der Kunst waren.[4]) **Eupompus**,

1) Plin. l. 36. c. 4. sect. 4. n. 1. *Sicyonem, quæ diu fuit officinarum omnium metallorum patria.* **Meyer.**

2) Pausan. l. 6. c. 3 et 9.

3) Id. l. 6. c. 3.

4) Athen. l. 6. c. 14. [Index autor edit. Schweighäus.]

Polemo, wohl zu unterscheiden von dem Pilosophen gleiches Namens, ein Schüler des **Aristophanes** von Byzanz, lebte zweihundert Jahre vor der christlichen Zeitrechnung; sein Vaterland ist ungewiß. Er war Literator, Geschichtschreiber und περιηγητης. Von **Athenäus**, **Strabo** und Andern werden viele Titel seiner Schriften angeführt, von welchen sich auf die Kunst besonders folgende bezogen: vier Bücher περι της Αθηνησιν Ακροπολεως; fünf und vielleicht mehrere Bücher προς Αδαιον και Αντιγονον, die wohl hauptsächlich von der Malerei und von Malern handelten; περι των κατα πολεις επιγραμματων; περι θαυμασιων; περι των εν Λακεδαιμονι αναθηματων; περι της ποικιλης στοας της εν Σικυωνι; περι των εν Σικυωνι πινακων. Mehrere Nachrichten über ihn finden sich bei **Suidas**, in den Anmerkungen des **Casaubonus** zum **Athenäus** (l. 6. c. 26.) und bei **Vossius**. (De histor. Græc. c. 18.) **Meyer.**

der Meister des Pamphilus, dessen Schüler Apelles war, brachte es durch sein Ansehen dahin, daß sich die seit einiger Zeit unter dem Namen der helladischen vereinigten Schulen in Griechenland von neuem theileten, also daß nebst der ionischen Schule unter den asiatischen Griechen, [auch die] zu Athen und Sicyon, eine jede besonders für sich, bestand.[1]) Pamphilus und Polykletus, Lysippus und Apelles, welcher nach Sicyon zu dem Pamphilus ging, sich in seiner Kunst vollkommener zu machen,[2]) gaben dieser Schule ihren lezten Glanz, und zur Zeit Königs Ptolemäus Philadelphus in Ägypten scheint die berühmteste und beste Schule der Malerei in dieser Stadt gewesen zu sein; deñ es werden in dem prächtigen Aufzuge, welchen dieser König anstellete, vornehmlich und allein Gemälde der Künstler von Sicyon namhaft gemachet.[3])

§. 14. Korinth war wegen der herlichen Lage schon in den ältesten Zeiten eine der mächtigsten Städte in Griechenland,[4]) und diese Stadt wird daher von den ersten Dichtern die wohlhabende genennet.[5]) Ardices aus Korinth, und

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 7.

2) Plutarch. in Arat. c. 13. Fea.
Plutarch bemerkt, daß Apelles sich nach Sikyon begeben, mehr, um an dem Ruhme des Pamphilus und Melanthus Theil zu nehmen, als von ihnen die Kunst zu erlernen. Meyer.

3) Athen. l. 5. c. 6. [n. 26.]

4) Thucyd. l. 1. c. 13.
Korinth thronte an zwei Meeren und vereinigte in sich die Schäze des östlichen und westlichen Handels. Die Lage desselben wird genauer beschrieben vom Strabo. (L. 8. c. 22.) Meyer.

5) Homer (Ιλ. B. II. v. 570.) neñt Korinth die reiche, αφνειον, und Pindar (Olymp. XIII. v. 4.) die durch

Telephanes aus Sicyon sollen die ersten gewesen sein, die, ausser dem bloßen Umrisse einer Figur, die Theile innerhalb derselben angedeutet haben.[1] Strabo aber redet schon von Gemälden des Kleanthes mit vielen Figuren, die noch zu seiner Zeit übrig waren.[2] Kleophantus von Korinth kam mit dem Tarquinius Priscus vor der vierzigsten Olympias nach Italien, und zeigete den Römern zuerst die griechische Kunst in Gemälden; es war von demselben noch zu [des] Plinius Zeit eine schön gezeichnete Atalanta und Helena zu Lanuvium.[3]

§. 15. Weñ man auf das Alter der äginetischen Schule von dem berühmten Smilis, aus dieser Insel, schließen dürfte: so würde sie ihre Stiftung von den Zeiten des Dädalus herführen.[4] Daß sich aber schon in ganz alten Zeiten eine Schule der Kunst in dieser Insel angefangen habe, bezeugen die Nachrichten von so vielen alten Statuen in Griechenland, die im äginetischen Style gearbeitet

Reichtum glükliche Stadt, ὀλβίαν. Auch Strabo (l. 8. c. 23.) sagt, daß Korinth immer reich gewesen, und daß die Künste aller Art, durch diesen Reichtum genährt, viele trefliche Meister in dieser Stadt gefunden. Meyer.

1) Plin. l. 35. c. 3. sect. 5.
Klarer die erste Ausgabe: „Kleanthes soll daselbst [zu Korinth] der erste gewesen sein, welcher ausser dem bloßen Umrisse einer Figur, einige Theile derselben andeutete. Strabo aber rc." Meyer.

2) L. 8. c. 13.
Die Gemälde waren: die Einnahme Trojas und die Geburt der Minerva. Ungewiß ist die Zeit, worin Kleanthes gelebt. Meyer.

3) Plin. l. 35. c. 3. sect. 5 — 6.

4) Pausan. l. 7. c. 4. princ. Fea.

waren.[1] Ein gewisser äginetischer Bildhauer ist nicht dem Namen nach, sondern durch die Benennung des äginetischen Bilders bekañt.[2]

Die Einwohner dieser Insel, welche Dorier waren,[3] trieben großen Handel und Schiffahrt, wodurch sich die Künste daselbst empor brachten, so daß sogar ihre Gefäße von gebrañter Erde gesuchet und verschiket wurden, die vermuthlich gemalet waren; sie waren mit einem wilden Widder gemerket.[4] Pausanias redet von der Schiffahrt derselben schon in den ältesten Zeiten,[5] und sie waren den Atheniensern zur See überlegen, welche so wie jene vor dem persischen Kriege nur Schiffe von funfzig Rudern und ohne Verdek hatten.[6] Die Eifersucht zwischen ihnen brach endlich in einen Krieg aus, welcher beigeleget war, da Xerxes nach Griechenland kam.[7] Ägina, welche vielen Antheil an dem Siege des Themistokles über die Perser hatte, zog viele Vortheile aus demselben; deñ die reiche persische Beute wurde dahin gebracht und verkaufet, wodurch diese Insel, wie Herodotus meldet, zu

1) [Oben im 12 §. die Note.]

2) *Æginetæ fictoris.* Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 41.

Das Wort *Æginetæ* in dieser Stelle wollen Harduin und Fea zu einem Eigennamen machen. Allein es ist wahrscheinlicher, daß es auf den Geburtsort des Künstlers gehe, dessen wirklicher Name entweder vom Plinius übersehen oder durch Schuld der Abschreiber aus dem Texte verschwunden ist. Meyer

3) Pausan. l. 2. c. 29. Meyer.

4) Mülleri Ægineticor. p. 79 et 92. Siebelis.

5) L. 8. c. 5.

6) Thucyd. l. 1. c. 14.

7) Pausan. l. 1. c. 29. Herodot. l. 5. c. 80.

großem Reichtume gelangete.[1] In diesem Flore erhielt sich diese Insel bis zur acht und achtzigsten Olympias, da die Einwohner von den Atheniensern, weil es jene mit den Lacedämonier gehalten, verjaget wurden.[2] Die Athenienser besezeten diese Insel mit ihren Colonien, und die Ägineter begaben sich nach Thyräa in der argolischen Landschaft. Sie kamen zwar von neuem zum Besize ihres Vaterlandes, koñten aber nicht zur ehemaligen Macht wieder gelangen.[3] Es mögen diejenigen, die Münzen von Ägina gesehen haben, deren Gepräge auf der einen Seite den Kopf der Pallas, und auf der andern den Dreizak des Neptunus hatten, urtheilen, ob man in der Zeichnung gedachten Kopfes einen besondern Styl der Kunst erkennen kañ.[4]

§. 16. Nach der funfzigsten Olympias kam eine betrübte Zeit für Griechenland; es wurde von verschiedenen Tyrannen überwältiget, und diese Zeit dauerte an siebenzig Jahre. Polykrates machete sich Herr von Samos, Pisistratus von Athen, Cypselus brachte die Herschaft von Korinth auf seinen Sohn Periander, und hatte seine Macht durch Bündnisse und Vermählungen mit andern Feinden der Freiheit ihres Vaterlandes zu Ambracia, Epidaurus und Lesbus befestiget.[5] Melanchrus

1) L. 9. c. 79 — 80.

2) Thucyd. l. 2. c. 27.

3) Pausan. l. 2. c. 29.

4) Pausan. l. 2. c. 30. princ.

Pausanias sagt: auf der alten Münze der Trözenier stehe ein Dreizak und der Kopf der Pallas. Meyer.

5) Herodot. l. 3. c. 39. Strab. l. 14. c. 16.
Die Herschaft des Polykrates über Samos war

und Pittakus waren Tyrannen zu Lesbus; ganz Euböa war dem Timondas unterthänig, und Lygdamis wurde durch des Pisistratus Beistand Herr der Insel Naxus, Patroklus zu Epidaurus. Die mehresten aber von ihnen hatten nicht mit Gewalt oder gewafneter Hand die Herschaft an sich gebracht; sondern sie waren durch Beredsamkeit zu ihrem Zwek gelanget,[1] und hatten sich durch Herunterlassung gegen das Volk erhoben:[2] sie erkañten, wie Pisistratus, die Geseze ihrer Bürger auch über sich.[3] Tyrañ war auch ein Ehrenwort,[4] und Aristodemus, der Tyrañ von Megalopolis in Arkadien, erlangete den Zunamen χρηϛος, eines rechtschaffenen Mannes.[5] Die Statuen der Sieger in den großen Spielen, mit welchen Elis auch schon vor der Blüthe der Künste angefüllet war, stelleten so viele Vertheidiger der Freiheit vor;[6] die Tyran-

für Künste und Wissenschaften förderlich, indem er die gebildetsten Männer um seine Person versammelte, fremde Künstler und Gelehrte in's Land zog, die Stadt mit prächtigen Gebäuden schmükte und sogar eine Büchersamlung auf Samos (Athen l. 1. c. 2. [n. 4.] anlegte. Dasselbe läßt sich von der Herschaft der Pisistratiden behaupten. Meyer.

1) Aristot. polit l. 5. c. 10.

2) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 6. p. 387.
Ähnliche Stellen über die Art, wie die Tyrannen zu ihrer Herschaft zu gelangen pflegten, finden sich bei Dionysius sonst noch. (L. 4. p. 256. p. 268. l. 8. p. 537.) Meyer.

3) Aristot. polit. l. 5. c. 12. Pausan. l. 1. c. 3.

4) Barnes. not. ad Hom. hymn. in Mart. v. 5.

5) Pausan. l. 8. c. 28.

6) Herodot. l. 8. c. 26. extr.
Pausan. l. 6. c. 1 — 18. Plin. l. 34. c. 4. sect. 9. Viele Künstler, welche Statuen von Kämpfern und Kriegern

nen mußten dem Verdienste das erkañte Recht widerfahren lassen, und der Künstler koñte zu allen Zeiten sein Werk vor den Augen des ganzen Volks aufstellen.

§. 17. In diesen Zeiten glaubete ich, in der ersten Ausgabe dieser Geschichte, eine erhobene Arbeit in Marmor von zwei Figuren, welche sich in Engeland befindet, zu sezen, die einen jungen Ringer in den Spielen, mit Namen Mantho,[1]) wie die furchenweis geführete Inschrift auf diesem Stüke anzeiget,[2]) und einen sizenden Jupiter vorstellet. Diese Zeit wurde von mir angegeben, weil man in der funfzigsten Olympias allererst anfing in Marmor zu arbeiten. Es werden auch damals wenig marmorne Säulen in Griechenland gewesen sein; die Säulen um einen Tempel der Diana auf dem Vorgebirge Sunium waren zu Themistoklis Zeiten von einem weissen Steine.[3]) Später aber schien dieses Werk wegen der Form der Inschrift nicht sein zu können;[4]) ich erklärete mich aber, kein Urtheil über dasselbe aus dem Kupferstiche zu wagen. Nach der Zeit habe ich erfahren, daß dieses Stük in der Galerie des Graven Pembroke zu Wilton befindlich ist, und daß es Ken-

gebildet, werden namhaft gemacht von Plinius. (L. 34. c. 8. sect 19. n. 26—34.) Meyer.

1) Richtiger Mantheos. Siebelis.

2) De Bimard la Bastie not. ad Marm. βυςροφ.

Wird in Ansehung der Ächtheit bezweifelt und ist in Fischeri animadv. ad Welleri gramm. abgebildet. Die Inschrift muß so gelesen werden: Μανθεως Αιθου ευχαριςει Διι επι νικει (νικῃ) πενταθλυ παιδος. Siebelis.

3) Plutarch. in Themist. c. 8.

4) [Man vergleiche 1 B. 2 K. 13 §. Note.]

ner für eine neue Betrügerei halten.[1]) Ein Grabstein einer Person mit Namen Alkman, im Hause Giustiniani zu Venedig, welchen jemand für die Grabschrift des uralten Dichters Alkman, aus der dreissigsten Olympias, halten wollen,[2]) muss mehrere hundert Jahre später gemachet sein; es war desselben Grab zu Sparta.[3])

§. 18. Die älteste übrig gebliebene Münze in Gold, wie man glaubet von Cyrene in Afrika, würde, nach der Meinung des Paters Harduin, ebenfalls aus dieser Zeit sein.[4]) Demonax von Mantinea, Regent von Cyrene während der Minderjährigkeit Battus IV, welcher mit dem Pisistratus zu gleicher Zeit lebete, soll dieselbe haben prägen lassen.[5]) Demonax ist stehend vorgestellet, mit einer Binde um das Haupt, aus welcher Strahlen hervorgehen, und ein Widderhorn über das Ohr; in der rechten Hand hält er eine Victoria, und in der linken einen Zepter: es ist aber glaublicher, dass diese Münze in späterer Zeit zum Andenken des Demonax gepräget worden, wie von zwei Münzverständigen klärlich erwiesen worden.[6]) Die allerält-

1) So Maffei. (Mus. Veron. p. 410.) Nach ihm haben es einige Schriftsteller dennoch für alt gehalten. (Corsini, append. ad not. Græc. p. 17. Dissert. agonist. p. 53. Spiegaz. di due antichi iscriz. p. 4. — Court de Gebelin, Monde primitif, origine du langage l, 5. sect. 3. c. 4. p. 475. — Nouveau traité de diplom. t. 1. part. 2. sect. 2. c. 10. p. 631. Fabric. Diatrib. qua bibliogr. antiq. etc. p. 288.) Fea.

2) Astor. comment. in Alcm. monum.

3) Pausan. l. 3. c. 15.

4) Mém. de Trévoux, l'an 1727. Août. art. 72. p. 1444.

5) Herodot. l. 4. c. 161. Constant. Porphyr. excerpt. Diodor. p. 233.

6) De Bimard la Bastie dans la Science de la Numism.

teste Münze würde nach Begers und Schotts Meinung die so berühmte mit dem Namen ΦΙΔΟ sein, weil sie demjenigen Phidon zugeschrieben wird, welcher auf der Insel Ägina die ersten Münzen prägen lassen, und also neunhundert Jahre vor Christi Geburt gelebet hat. Herr Barthelemy aber beweiset aus dem böotischen Schilde auf dieser Münze, und auch aus dem schönen Gepräge, daß dieselbe von Theben sei, und in der besten Zeit gepräget worden. 1)

§. 19. Die ältesten Münzen sind ohne Zweifel, die von verschiedenen Städten in Großgriechenland gepräget sind, als von Kroton und Sybaris (diese Stadt wurde bereits in der sieben und sechzigsten Olympias zerstöret), imgleichen von Theben und Athen, und die Münzen einiger Städte in Sicilien, unter welchen ich die von der Stadt Naxus, wegen eines unförmlichen Herkules, mit dem Blize zur Seite, angeführet habe. 2) Diese Stadt wurde etwa 330 Jahre nach dem trojanischen Kriege, und eher als Syrakus erbauet. 3) Die nächsten nach diesen Münzen und von bestimter Zeit sind die Münzen Königs Gelo zu Syrakus; es muß jedoch zwischen diesen und jenen Münzen ein beträchtlicher Zwischen-

du P. Joubert. t. 1. p. 455. Barthélemy, Rech. sur quelq. Méd. dans les Mém. de l'Acad. de Inscr. t. 26. p. 534.

Es ist auch die Meinung Wesselings (not. ad l. c. Herodot.) und Bouhiers. (Dissert. Herodot. c. 12. p. 182.) Fea.

1) Rech. sur quelq. Méd. dans les Mém. de l'Acad. des Inscr. t. 26. p. 542.

2) [3 B. 2 K. 4 §.]

3) Scaliger. animadv. in Euseb. chron. n. 1281. p. 75.

raum der Zeit gesezet werden, da die vom Gelo wie in der Blüthe der Kunst gepräget scheinen.[1]

§. 20. Nachdem endlich die Tyrannen in Griechenland bis auf diejenigen, welche Sicyon gütig und nach ihren Gesezen regireten,[2] vertilget, und die Söhne des Pisistratus verjaget und ermordet waren, welches in der sieben und sechzigsten Olympias, und also ohngefähr um eben die Zeit geschah, da Brutus sein Vaterland befreiete: erhoben die Griechen ihr Haupt mehr als jemals, und es kam ein neuer Geist in diese Nation.[3] Die nachher so be-

1) Visconti (Iconographie Grecque, t. 2. p. 16.) macht es wahrscheinlich, daß die Münzen mit dem Kopfe des Theron, Herschers zu Agrigent, um die 77 Olympiade, die, welche den Kopf Gelos zeigen, (er starb Olymp. 75. 3.) und die mit dem Bildnisse seines Bruders und Nachfolgers Hiero I. erst unter der langen Regirung Hieros (Olymp. 128—141.) geprägt sind. Auch von den Münzen der Königin Philistis ist er geneigt zu glauben, daß sie ebenfalls unter Hiero II. verfertigt worden, und diese Fürstin, deren Name blos durch die Münzen und eine am Theater zu Syrakus befindliche Inschrift auf uns gekommen, sei wahrscheinlich des Gelo Tochter gewesen. Meyer.

2) Aristot. polit. l. 5. c. 12. Strab. l. 8. p. 587. princ.
Am längsten, das heißt, 100 Jahre, dauerte die Herschaft in dem Hause des Orthagoras zu Sikyon, weil die Tyrannen sehr gemäßigt waren, und in vielen Fällen den Gesezen dienten. Pisistratus und seine Söhne herschten nur 35 Jahre. Meyer.

3) In dem Mutterlande siegte jezt überall die Freiheit, und die Tyrannen wurden gestürzt. Korinth hatte sich seit 584 vor Christus in Freiheit gesezt; eben so mehrere schwächere Städte, wie Sikyon und Epidaurus. Thessalien machte eine Ausnahme, wo die Herschaft der Aleuaden (Horodot. l. 7. c. 6.) noch fortdauerte, aber schon schwankte. Athen, nachdem es die Pisistratiden verjagt hatte, stand im vollen Gefühl seiner Jugendkraft da,

rühmte Republiken, waren bisher unbeträchtliche kleine Staaten gewesen, bis auf die Zeit, da die Perser die Griechen in Jonien beunruhigten, Miletus zerstöreten und die Einwohner wegführeten. Die Griechen, sonderlich die Athenienser, wurden hierüber auf das empfindlichste gerühret: ja noch einige Jahre nachher, da Phrynichus die Eroberung von Miletus in einem Trauerspiele vorstellete, zerfloß das ganze Volk in Thränen. 1)

§. 21. Die Ahenienser sammelten alle ihre Kräfte, und in Gesellschaft der Eretier kamen sie ihren Brüdern in dem jonischen Asien zu Hülfe; sie fasseten sogar den ausserordentlichen Entschluß, den König in Persien in seinen Staaten selbst anzugreifen. 2) Sie drungen hinein bis nach Sardes, und eroberten und verbrañten diese Stadt, in welcher die Häuser theils von Rohr waren, oder doch Dächer von Rohr hatten, 3) in der neun und sechzigsten Olympias, und erfochten in der zwei und siebenzigsten Olympias, das ist: zwanzig Jahre nachher, da Hippar-

so daß Herodot (l. 5. c. 66.) von demselben sagen koñte: „Athen, auch vorher groß, ward damals, befreit von den „Tyrannen, noch größer.“ Meyer.

1) Herodot. l. 6. c. 21. Phrynichus wurde ungeachtet der Rührung, welche sein Drama bei den Zuschauern hervorgebracht, um 1000 Drachmen gestraft, und es ward befohlen, dieses Stük künftig nicht mehr aufführen zu lassen, weil der Poet, sagten die über den Fall von Miletus tief trauernden Athenienser, gleichsam das Andenken ihres eignen Mißgeschiks dadurch erneuert habe. Die Einnahme Milets von Phrynichus, und die Perser des Äschylus sind die zwei einzigen uns bekañten Dramen, zu welchen der Stof aus der nächsten Gegenwart entlehnt und rein historisch war. Meyer.

2) Herodot. l. 5. c. 97—99. Meyer.

3) Herodot. l. 5. c. 101.

chus, der Tyrann von Athen, ermordet, und sein Bruder Hippias verjaget worden, den erstaunenden Sieg bei Marathon, welcher wunderbar in allen Geschichten bleibet.[1])

§. 22. Die Athenienser erhoben sich durch diesen Sieg über alle andere Städte, und so wie sie unter den Griechen zuerst gesitteter wurden und die Waffen ablegeten,[2]) ohne welche in den ältesten Zeiten kein Grieche, auch im Frieden, öffentlich erschien: so machete das Ansehen und die zunehmende Macht diese Stadt zu dem vornehmsten Size der Künste und Wissenschaften in Griechenland, und sie war die Lehrerin aller Griechen, wie Perikles sagete.[3]) Daher behauptete jemand, daß die Griechen das Mehreste mit einander gemein hätten, aber den Weg zur Unsterblichkeit wüßten nur allein die Athenienser.[4])

§. 23. Zu Kroton und zu Cyrene blühete die Arzneiwissenschaft, und zu Argos die Musik;[5]) aber

1) Die Perserkriege wekten zuerst ein großes gemeinschaftliches Interesse unter den Griechen, und veranlaßten dadurch zum Theil jene wundersamen Fortschritte in Künsten und Wissenschaften, wodurch die Griechen dieses und des folgenden Zeitalters sich verewigten. Wie die Athenienser in den Künsten des Friedens sich vor allen übrigen Griechen ausgezeichnet: so waren sie auch im Kampfe für Freiheit und Vaterland die thätigsten und muthigsten, so daß derjenige, welcher sagt (Herodot. l. 7. c. 139.), daß sie die Retter von Hellas gewesen, wohl nicht die Wahrheit verfehlt. Meyer.

2) Thucyd. l. 1. c. 6.

3) Thucyd. l. 2. c. 41.

4) Athen. l. 6. c. 13. [n. 57. Hegesander von Delphi sagt es.]

5) Herodot. l. 3. c. 131.

in Athen waren alle Künste und Wissenschaften vereiniget.[1]) Der Flor der Kunst zu Athen aber schließet Sparta nicht von derselben aus, den auch hier wurde dieselbe geübet, und zwar bereits lange vor den Zeiten, von welchen wir reden; so daß diese Stadt nach Sardes in Lydien Personen abschikete, um daselbst Gold zu einer Statue des Apollo zu kaufen, vermuthlich zu dem Gewande;[2]) um nicht von den hölzernen Statuen der allerältesten Kunst zu reden, die in dortigen Tempeln standen, noch von der Statue einer Pallas in Erzt, die vom Pausanias für die älteste Figur von Metall gehalten wurde.[3]) Es war auch oben erwähneter Gitiadas, ein Spartaner, vor dem messenischen Kriege, nicht allein durch seine Kunst, sondern auch durch seine Gedichte berühmt; den er arbeitete für den Tempel der Pallas zu Sparta eine Statue dieser Göttin von

1) Strab. l. 9. c. 16.

Hegesias, der Geschichtschreiber, welcher die Merkwürdigkeiten Athens in Hinsicht der Kunst schilderte, schloß begeistert also: „Ich vermag nicht jedes Einzel„ne anzudeuten: den Athen ist von Göttern gegründet, „und von den heroischen Altvordern.“ Der Redner Aristides (Panath. t. 1. p. 187.) spricht eben so; und Thucydides (l. 2. c. [40.] sagt: „Wir lieben das „Schöne mit Sparsamkeit, und die Wissenschaft ohne „Verweichlichung.“ Meyer.

2) Herodot. l. 1. c. 69. Geinoz, observ. et correct. sur le texte et la vers. du prém. liv. d'Hérodote Acad. des Inscr. t. 23. Hist. p. 118.

3) Pausan. l. 3. c. 17.

Es war keine Pallas, sondern ein Jupiter. Das Werk bestand aus mehreren Stüken, die mit Nägeln zusammengeheftet waren, und der Meister desselben hieß Learchus, dessen oben (5 §. Note.) Erwähnung geschehen. Meyer.

Erzt,[1]) auf deren Base die Arbeiten des Herkules, die Entführung der Töchter des Leucippus von den Dioskuris, und andere Begebenheiten aus der Fabel vorgestellet waren; überdem war sein Bild auf eben die Göttin bekannt. Von eben diesem Künstler befanden sich zu Amyklä, ohnweit Sparta, zwei Dreifüße von Erzt, die von den Spartanern in der vierzehenten Olympias dahin gesezet wurden, und unter dem einen stand Venus, unter dem andern Diana; welches ich so verstehe, daß die Schale dieser Dreifüße auf besageten Figuren geruhet habe, so daß diese in der Mitte der drei Füße derselben gestanden.[2]) Man erinnere sich auch des Dorykleidas und des Dontas, zweier kurz zuvor angeführeten lacedämonischen Bildhauer, ebenfalls aus den älteren Zeiten, imgleichen des Syadras und des Chartas.

§. 24. Um von Sparta nach Athen und zu der Geschichte dieser Zeit zurükzukehren, wissen wir, daß zehen Jahre nach gedachtem Siege bei Mara-

1) Pausan. l. 3. c. 17.

Nicht blos das Bildniß der Göttin, das Tempelhaus selbst, soll von Erzt gewesen sein; wahrscheinlich waren die Wände des nicht großen Tempels mit ehernen Tafeln bekleidet, und auf diesen hatte Gitiadas viele von den Unternehmungen des Herkules und andere Mythen vorgestellt. Meyer.

Quatremere-de-Quincy (Jupiter Olympien, p. 181. 126.) sezt ihn nach bloßer Vermuthung in die 12 oder 14 Olympiade, allein der Grund, daß in der 14 Olympiade der erste messenische Krieg zu Ende ging, ist nicht hinreichend, dieses zu beweisen. Siebelis.

2) Pausan. l. 3. c. 18. l. 4. c. 14.

In der ersten dieser Stellen wird nun gelesen: τυς δε αρχαιοτερυς δεκατην τυ προς Μεσσηνιυς πολεμυ. Siebelis.

schon Themistokles und Pausanias die Perser bei Salamis und Platäa dergestalt demüthigten, daß sie Schreken und Verzweiflung bis in das Herz ihres Reichs verfolgete, und damit sich die Griechen allezeit der Perser erinnerten, blieben die von diesen zerstöreten Tempel als Denkmale der Gefahr, worinen sich ihre Freiheit befunden, ohne Ausbesserung in ihren Trümmern liegen.[1]) Hier fangen die merkwürdigsten funfzig Jahre von Griechenland an, nämlich nach der Flucht des Xerxes bis zu dem peloponnesischen Kriege.[2])

§. 25. Von dieser Zeit an schienen alle Kräfte von Griechenland in Bewegung zu kommen und die großen Gaben dieser Nation fingen an, sich mehr als jemals zu zeigen. Die ausserordentlichen Menschen und großen Geister, welche sich von Anfang der großen Bewegung in Griechenland gebildet hatten, kamen jezo alle mit einmal hervor. Herodotus kam in der sieben und siebenzigsten Olympias aus Karien nach Elis, und las seine Geschichten allen Griechen vor, welche daselbst versammelt wa-

1) Pausan. l. 10. c. 35. l. 1. c. 1.

2) Thucyd. l. 1. c. 18. Diod. Sic. l. 12. princ.

Auch die äussern politischen Verhältnisse Griechenlands wurden nach dem rühmlichen Kampfe mit dem Xerxes sicherer; die östliche Welt gehorchte dem für seinen Übermuth hart gedemüthigten Perser; im Norden war von macedonischen Herschern, deren Eroberungsucht erst später anfing, noch nichts zu fürchten; Italien war zerstükelt, und der römische Löwe schlummerte noch. Eben so günstig waren die innern Verhältnisse Griechenlands, welche sich jezo erst ordneten, indem die Hegemonie von Sparta durch den Übermuth des Pausanias (Thucyd. l. 1. c. 95.) an Athen überging, und diese Stadt, die erste in Griechenland, den würdigen Wettstreit um alles Große und Schöne beginnen koñte. Meyer.

ren; [1]) nicht lange vorher hatte Pherecydes zuerst in Prosa geschrieben.[2]) Äschylus trat mit den ersten regelmäßigen Tragödien im erhabenen Stile an das Licht, nachdem dieselben seit ihrer Erfindung von der ein und sechzigsten Olympias an, nur Tänze singender Personen gewesen waren, und erhielt zum erstenmale den Preis in der drei und siebenzigsten Olympias.

§. 26. Auch um diese Zeit fing man an, die Gedichte des Homerus abzusingen, und Cynäthus war zu Syrakus der erste Rhapsodiste in der neun und sechzigsten Olympias.[3]) Die ersten Komödien wurden ebenfalls izo durch den Epicharmus aufgeführet, und Simonides, der erste Dichter in den Elegien, gehöret unter die Erfinder dieser großen Zeit.[4]) Die Redekunst wurde damals allererst eine Wissenschaft, und Gorgias von Leontium aus Sicilien gab ihr diese Gestalt:[5]) auch in Athen

1) Dodwell. Appar. ad Annal. et vit. Thucyd. p. 14. sect. 18.

Nicht in der 77, sondern, wie Dodwell zeigt, in der 81 Olympiade. Meyer.

2) Zu den ersten Prosaikern wird einstimmig Pherekydes von Syros gerechnet (Strab. l. 1. p. 18. Sturz. de Pherecyde p. 13.), welcher dieselbe Person mit dem Philosophen gleiches Namens ist, und nach der höchsten Wahrscheinlichkeit (Sturz. l. c. p. 7.) zwischen der 45 und 58 Olympiade lebte. So sind also des Autors Worte: „nicht lange vorher ꝛc.“ zu verstehen. Meyer.

3) Schol. Pindar. Nem. II. princ. Conf. Eustath. in Il. l. 1. princ. Fea.

Er war von Chios und lebte um die 69 Olympiade. Über das Absingen der homerischen Gedichte an den Panathäen conf. Lycurg. in Leocr. p. 209. edit. Reisk. Meyer.

4) Lange vor Simonides gab es Elegien, von welchen wir noch Fragmente besizen. Meyer.

5) Diod. Sic. l. 12. c. 53.

wurden zur Zeit des Sokrates die ersten gerichtlichen Reden vom Antiphon schriftlich aufgesezet.[1]) Ja die Weisheit selbst wurde izo zuerst öffentlich zu Athen durch den Anaxagoras gelehret, welcher seine Schule in der fünf und siebenzigsten Olympias eröfnete.[2]) Das griechische Alphabet war auch wenige Jahre vorher durch den Simonides und Epicharmus vollständig geworden, und die von ihnen erfundenen Buchstaben wurden zu Athen in öffentlichen Sachen zuerst in der vier und neunzigsten Olympias, nach geendigtem Regimente der dreissig Tyrannen, gebrauchet.[3]) Dieses waren gleichsam die grossen Vorbereitungen zur Vollkommenheit der Kunst, zu welcher sie nunmehro mit mächtigen Schritten ging.

§. 27. Das Unglük selbst, welches Griechenland betroffen hatte, mußte zur Beförderung derselben dienen; deñ die Verheerung, welche die Perser anrichteten, und die Zerstörung der Stadt Athen, war nach dem Siege des Themistokles Ursache zur Wiederaufbauung der Tempel und öffentlichen Gebäude. Die Griechen fingen an mit vermehreter

1) Plutarch. Vitæ X. Rhet. in Antiph. p. 832.
Athen war die eigentliche Stadt der Beredsamkeit (Cic. Brut. c. 13. Vell. Paterc. l. 1. c. 18.), und die Blüthe dieser Kunst dauerte daselbst etwa 150 Jahre, bis zum Untergange der Freiheit. (Ruhnkenii hist. critic. orator. Græc. in der Ausgabe der griechischen Redner von Reiske t. 8. p. 122.) Meyer.

2) Meurs. lect. Attic. l. 3. c. 27.

3) Corsin. fast. Att. Olymp. XCIV. t. 3. p. 277.
Euseb. chronic. ad Olymp. XCIV, 4. Cedren. et Pasch. chron. ad Olymp. XCVI, 4. Hygini Fab. 277. Plin. l. 7. c. 56. sect. 57. Tzetz. Chil. XII. 398. Schol. in Villois. anecd. Græc. t. 2. p. 187. Spanhem. de usu et præst. num. dissert. 2. p. 85. Wolf in seinen proleg. Homer. XVI.

Liebe gegen ihr Vaterland, welches so viel tapfern Männern Leib und Leben gekostet hatte, und nunmehro gegen alle menschliche Macht gesichert scheinen konte, in jeder Stadt auf Auszierung derselben und auf prächtigere Gebäude und Tempel zu denken, an welchen sie auch das Andenken des unsterblichen Sieges bei Salamis zu erhalten suchten. Diesen sahe man an der Friese einer offenen Halle (Porticus) zu Sparta vorgestellet, welcher von der persischen Beute gebauet war, und daher den Beinamen der persische hatte. So verstehe ich, was Pausanias επι των κιονων nennet, daß ist: über den Säulen an diesem Gebäude, nicht aber, wie es die Ausleger nahmen, daß die Figuren der Perser und anderer Personen nebst dem persischen Heerführer Mardonius, imgleichen Artemisia, Königin von Karien, die den Xerxes begleitete, in so viel Statuen, eine jede auf einer Säule, gesezet gewesen. [1]) Diese großen Anstalten macheten die Künstler nothwendig, und gaben ihnen Gelegenheit, sich gleich andern großen Männern zu zeigen. Unter so vielen Statuen der Götter wurden auch die verdienten Männer, die für ihr Vaterland bis in den Tod gefochten, nicht vergessen; sogar diejenigen Weiber, die aus Athen mit ihren Kindern nach Trözene geflüchtet waren,

1) Pausan. l. 3. c. 11.

Diese Stelle des Pausanias kan man nicht anders erklären, als daß die Statuen der Perser auf den Säulen der Halle standen, und nach Vitruvius (l. 1. c. 1.), der von derselben Halle spricht, wurde das Dach der Halle von diesen Statuen getragen. Dieses wird noch deutlicher aus dem, was Vitruvius sogleich hinzufügt: Ex eo multi statuas Persicas sustinentes epistylia et ornamenta eorum collocaverunt. Επι των κιονων ist eben das, was ὑπερ τῶν κιονας (Pausan. II. 17. 3.) und Amasäus übersezt es: insistunt columnis Persæ. Siebelis.

hatten an dieser Unsterblichkeit Theil;[1] deñ ihre Statuen standen in einer Halle in besageter Stadt.

§. 28. Die berühmtesten Bildhauer dieser Zeit waren Ageladas von Argos, der Meister des Polykletus;[2] Onatas, aus der Insel Ägina, welcher die Statue Königs Hiero von Syrakus machete, die auf einem Wagen stand, mit Pferden vom Kalamis gearbeitet;[3] und Antenor ist unsterblich geworden durch die Statuen ewiger Freunde und Befreier ihres Vaterlandes, des Harmodius und Aristogiton,[4] die in dem ersten Jahre der sieben und siebenzigsten Olympias gesezet wurden,[5] nachdem ihre Statuen von Erzt, die man ihnen vier Jahre nach Ermordung des Tyrannen aufrichtete, von den Persern waren weggeführet worden.[6] Glaucias, gleichfalls von Ägina, machete die Statue des berühmten Theagenes von Thasus, welcher tausend und dreihundert Kränze über eben so viel

1) Pausan. l. 2. c. 31.
Nicht alle, sondern nur die vornehmsten derselben, wie Pausanias in dem Verfolge der angezogenen Stelle selbst beibringt. Lessing.

2) [Oben 10 u. 11 §.]

3) Pausan. l. 6. c. 12. l. 8. c. 42.

4) Id. l. 1. c. 8.
Fea führt aber das Zeugniß des Lucianus an (Philops. n. 18.), daß Kritias dieselben verfertigt. [Oben 8 §.] Meyer.

5) Im 4 Jahre der 75 Olympiade. (Meursii Pisistrat. c. 14. Corsini fast. Attic. t. 3. p. 171.) Meyer.

6) Lydiat. redintegr. annot. ad. chron. Marm. Oxon. ep. 46. p. 40. ep. 55. p. 62. Prideaux not. hist. ad id. chron. ibid. p. 213.
Alexander von Macedonien fand in Susa die Statuen des Harmodius und Aristogiton, und schikte sie den Atheniensern zurük. (Arrian. de exped. Alex. l. 3. c. 16. §. 13. l. 7. c. 19. §. 4.) Meyer.

Siege in den Spielen in Griechenland erlanget hatte. 1)

§. 29. Eine der ältesten Statuen griechischer Kunst in Rom, aus dieser Zeit des ältern Styls, ist eine Muse, die eine große sogenañte Leyer hält, und im Palaste Barberini stehet: es ist dieselbe mehr deñ zweimal so groß als die Natur, und hat alle Keñzeichen eines so hohen Altertums. Vermöge dieser Eigenschaften köñte dieselbe eine von den drei Musen sein, welche drei große Künstler vor der Zeit des Phidias ausgearbeitet hatten; die eine hielt zwei Flöten, und war von der Hand des Kanachus aus Sicyon, die zweite, mit einer Leyer, χελυς, war vom Aristokles, des Kanachus Bruder, und die dritte mit einer andern Art Leyer, welche βαρβιτος hieß, war ein Werk des vorhergedachten Ageladas. Diese Nachricht gibt uns Antipater in einer Siñschrift; weñ derselbe Antipater aus Sidon ist, wie dessen Vaterland über einer andern Siñschrift angegeben ist, 2) die auf einen Bakchus gemachet ist, welcher neben der Statue eines Piso stand, 3) folglich vermuthlich zu

1) Pausan. l. 6. c. 11.

[Oben 11 §. — Χιλιας schien dem Amasäus, wie mir, zu viel, weßhalb er es in seiner lateinischen Version des Pausanias ausließ.]

2) Brunckii Analecta, t. 2. p. 15. n. 35.

Er war aus Sidon gebürtig, ist aber nicht mit Antipater von Thessalonich zu verwechseln, wie Fea gethan; deñ ein Epigram̃ (ibid. t. 2. p. 112. n. 14.) hat den Antipater von Thessalonich zum Verfasser. (Jacobs. animadvers. vol. 2. part. 1. p. 295.) Meyer.

3) Brunckii Analecta, t. 2. p. 112. n. 16. Jacobs l. c. p. 298. Dieses Epigram̃ auf eine Statue des Bakchus, die nicht neben der Statue des Piso, sondern im Hause desselben stand, hat nach aller Wahrscheinlichkeit den Antipater von Thessalonich zum Verfasser. Meyer.

Rom, so daß man hieraus schliessen könte, es habe derselbe zu Rom gelebet: wird wahrscheinlich, daß auch jene andere Sinschrift auf drei Musen gehe, die zu Rom waren. Es würde uns also dieses näher zu unserm Beweise bringen.

§. 30. Der Unterschied der verschiedenen musikalischen Instrumente, die wir in den neueren Sprachen durch das Wort Leyer bedeuten, ist nicht eigentlich anzugeben, und die alten Scribenten selbst verwechseln λυρα mit χελυς, so daß die Erfindung bald der einen, bald der anderen, theils dem Mercurius, theils dem Apollo beigeleget wird. Unterdessen wird dadurch wahrscheinlich, daß λυρα und χελυς, wo nicht einerlei Instrument, wenigstens sehr ähnlich eines dem anderen gewesen; λυρα aber in der Hand einer Muse unter den herculanischen Gemälden mit der Umschrift: ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ ΛΥΡΑΝ,[1]) war eine Art kleiner Leyer, und vermuthlich ist es eben dieselbe, deren Klangboden anfänglich aus der Schale einer Schildkröte zuerst vom Mercurius verfertiget wurde, und daher χελυς hieß, so wie dieselbe in dieser Gestalt zu den Füßen der Statue eines Mercurius in der Villa Negroni stehet. Aratus nennet daher χελυς die kleine Leyer, vermuthlich zum Unterschiede der grösseren Leyer, βαρβιτος genañt, nicht, wie der Scholiast dieses Dichters meinet, weil sie wenig Gestirne hatte.[2]) Die Leyer aber der barberinischen Muse, von welcher wir reden, ist von der großen Art, so wie dieselbe Apollo auf einem andern herculanischen Ge-

1) Pitt. d' Ercol. t. 2. tav. 5.

2) Phænom. v. 268.
(Χελυν) — — —
Ἑρμειας ετορησε, Λυρην δε μιν ειπε γενεσθαι.
Stebelis.

mälde hält,[1]) und es scheinet, daß dieses Instrument dasjenige sei, welches βαρβιτος heisset, und nach dem Pollux auch βαρυμιτος genennet wurde,[2]) das ist: mit groben Saiten,[3]) welche daher eine Art von Psalter wird gewesen sein.[4]) Dieser Muthmaßung zufolge hätte die Muse des Aristokles eine kleine Leyer, χελυς, gehalten, und die vom Ageladas gearbeitet eine große Leyer, βαρβιτος, und folglich wäre die barberinische Muse auf diese leztere zu deuten.[5]) Von den eingesezeten Augen dieser Statue ist oben geredet.[6]) Suidas nennet den Bildhauer gedachter Muse irrig Geladas, anstatt Ageladas, welchen Fehler Küster in der neuesten Ausgabe nicht bemerket hat.[7])

1) Pitt. d' Ercol. t. 2. tav. 1.

2) L. 4. c. 9. segm. 59.

3) Βαρυτερας εχον τας χορδας. Schol. Eurip. in Alcest. v. 345.

4) Mich däuchet, Hunt irre sich, wenn er, in der Vorrede zu der neuesten Ausgabe des Werks des Hyde von der Religion der Perser, das Wort Barbiton aus der persischen Sprache herleiten will. Denn sein Beweis ist aus einer Nachricht genommen, die den König Kosroes betrift, und also aus einer Zeit ist, wo die Griechen den Persern längst bekannt waren, so daß von diesen die Benennung eines griechischen Instruments angenommen sein kann. Winckelmann.

5) Obgleich die Gründe nicht zureichen, in der gedachten Muse ein Werk des Agelادas zu vermuthen, so ist doch der große Styl darin eine sichere Gewährschaft, daß sie Zeiten angehöre, welche dem Phidias und Polyklet zunächst vorhergegangen. Meyer.

[Man vergleiche 8 B. 2 K. 1 §. Beilage. Unter den Abbildungen Numero 79.]

6) [7 B. 2 K. 14 §.]

7) Suidas v. Γελαδας. Tzetz. Chil. VII. hist. 154. v. 2. Chil. VIII. hist. 192. v. 376. Schol. Aristoph. Ran. v. 504. Eladas und Geladas sind corrumpirte Namen

§. 31. Ich will nicht entscheiden, ob die Statuen des Kastor und des Pollux vom Hegesias gearbeitet, die ehemals vor dem Tempel des Jupiter Tonans standen, 1) eben dieselben sind, die in kolossalischer Größe auf dem Campidoglio stehen: gewiß aber ist, daß dieselben an diesem Hügel gefunden sind. 2) Es köñte eine gewisse Härte, die man an dem, was alt an diesen Figuren ist, bemerket, und die der Arbeit des Hegesias eigen war, 3) zu einiger Muthmaßung führen, und es wären diese Statuen folglich zu den Zeiten des älteren Styls zu rechnen, weil besageter Künstler scheinet vor dem Phidias gelebet zu haben. 4) –

aus Ageladas, wie schon Meursius bemerkt. (Piræus, c. 4. t. 1. col. 554. Meyer.
[Man vergleiche 9 B. 1 K. 11 §.]

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 16.

2) Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 1. tav. 37. p. 73. not. 6.) zeigt, daß Winckelmañ hier in einen zwiefachen Irrtum gefallen, indem er die Dioskuren des Hegesias als aus Marmor gearbeitet voraussezt, da sie doch aus Erzt waren, und zweitens indem er versichert, daß man sie auf dem Campidoglio auch an diesem Hügel gefunden, obwohl Flaminio Vacca (Mem. n. 52.) berichtet, daß sie in der Judengasse (ghetto degli Ebrei) aufgefunden worden. Fea.

3) Quintil. l. 12. c. 10. princ:
Nam *duriora* et *Tuscanicis proxima* Callon atque *Hegesias*, jam minus rigida Calamis, molliora adhuc supradictis Myron fecit. Fea.

4) Die Kolossalfiguren Kastor und Pollux, welche oben an der zum Capitol führenden Trepe stehen, sind keineswegs sehr vorzüglich, noch zu den entschiedenen Werken des alten, strengen und mächtigen Styls zu zählen; Ausdruk von Großheit im Allgemeinen der Formen und Verhältnisse läßt sich ihnen indessen nicht absprechen. Beide Heroen und die Pferde sind in viele Stüke zerbrochen und ohne gehörige Sorgfalt wieder zusammengesezt.

§. 32. Von der Kunst aus dieser Zeit zeugen auch die Münzen Königs Gelo zu Syrakus,[1] und eine in Golde ist eine der ältesten gegenwärtigen Münzen in diesem Metalle. Das Alter der ältesten athenienſiſchen Münzen ist nicht zu bestimmen, aber der Styl der Arbeit kan̄ den Pater Harduin widerlegen,[2] welcher vorgibt, daß keine von denselben vor dem Könige Philippus in Macedonien gepräget worden; den̄ es finden sich Münzen von einem sehr unförmlichen Gepräge. Die schönste Münze von Athen, welche ich gesehen, ist ein sogenan̄ter Quinarius in Golde, in dem königlichen farnesischen Museo des Königs von Sicilien, und durch dieselbe wird Boze widerleget, welcher vorgibt, daß sich gar keine athenienſiſche Münze in Gold finde.[3] Der Name ΙΕΡΩΝ auf der Brust eines jugendlichen Kopfes im Campidoglio, welcher daher für das Bildniß des Hiero von Syrakus ausgegeben wird, ist ungezweifelt neu.[4]

§. 33. Der Verfasser besitzet eine schöne silberne Münze, auf deren rechter Seite ein alter bärtiger

Das Mangelnde ist nachläßig ergänzt und an der Figur, welche dem Beschauer zur Linken steht, ist der ganze Kopf neu. Meyer.

[Wagner, im Kunstblatt v. 1824 Num. 97, sagt: „Winckelman̄ gedenke in allen seinen Schriften dieser „Kolosse mit keiner einzigen Sylbe." Das heißt mit Zuversicht behaupten! und er gedenkt ihrer auch in der vorläufigen Abhandlung ꝛc. 4 K. 100 §.]

1) [Oben 19 §. Note.]

2) Mém. de Trév. 1727. Août art. 72. p. 1449.

3) Acad. des Inscript. t. 1. Hist. p. 235.

4) Mus. Capitol. t. 1. tav. 33.

Er ist das Bild eines jungen Helden, vielleicht gar eines jungen Herkules, wie seine krausen kurzen Haare, die mächtige Stirn, und die übrige Gestalt des Gesichts wahrscheinlich machen. Um das Haupt liegt eine gewikelte Binde, deren Enden bis auf die Schul-

Kopf gepräget ist, mit der Umschrift: ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΗΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ, Themistokles der Athenienser; auf der Rükseite stehet eine Victoria auf dem Vodertheile eines Schiffes mit der Umschrift: ΚΑΤΑ ΠΕΡΣΩΝ, wider die Perser; diese Münze aber ist offenbar falsch, und in neuern Zeiten gemachet, und der Betrug wird verrathen, theils durch die Zeichnung des Kopfs, theils durch die Form des Vordertheils des Schifs, weil sich auf keinem alten Werke ein jenem ähnliches findet, wie nicht weniger durch den Zug der Buchstaben, die ein weit älteres Ansehen haben müßen. Bei Gelegenheit dieser Münze merke ich einen vierekichten Marmor in der Villa Negroni an, welcher sich unterwärts verjünget, und ehemals den Kopf des Themistokles getragen haben muß, wie der Name deßelben: ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΗΣ Ο ΝΑΥΜΑΧΟΣ, der Seeheld, welcher an diesem Steine eingehauen ist, zeiget.

§. 34. Hier ist auch zweier Brustbilder des Herodotus, in der Farnesina, in Absicht der Zeitfolge der Person, zu gedenken; beide haben ihren Namen in wahrer alter griechischer Schrift eingehauen, aber sie sind von späterer Zeit, und es ist besonders, daß der eine Kopf dem andern nur etwa in dem Barte, sonst wenig gleichet.[1]) Eben dieses ist bei den Köpfen des Euripides zu erinnern; deñ der-

tern niederfallen; das obere Theil des Kopfs oder die Scheitel ist moderne Ergänzung, die Spize der Nase ebenfalls, und auch die Brust, worauf der Name eingegraben steht. Meyer.

1) Visconti sagt (Iconographie Grecque, t. 1. p. 227.), daß der Kopf des Herodotus zwar nicht von vorzüglicher Arbeit, doch in Hinsicht auf den eingegrabenen Namen einzig in seiner Art sei. Er ist die Hälfte einer entzwei gesägeten Dopelherme, deren andere Hälfte

jenige, welcher aus Belloris Bildnissen berühmter Personen den Trauerspielen dieses Dichters vom Barnes vorgesezet ist, und sich nicht mehr in Rom befindet, hat nichts zu schaffen mit einem Brustbilde in der Farnesina, worauf der alte Name des Euripides stehet. 1) Diesem Kopfe sind zween andere an eben dem Orte vollkommen ähnlich.

den Thukydides, ebenfalls mit seinem Namen, vorstellt. Beide sind aus der Farnesina nach Neapel gekommen. Der Autor scheint diese beiden Hermenhälften für Bildnisse des Herodotus zu halten. Meyer.

1) Fulv. Urs. Imag. n. 60.

Der Euripides mit alter Namensinschrift befindet sich nun gleichfalls in Neapel, und wir hätten demselben unter allen ähnlichen Köpfen das meiste Kunstverdienst zugestehen mögen, wenn nicht Visconti (l. c. t. 1. p. 81.) einen Kopf des Euripides aus dem Museo zu Mantua für noch vorzüglicher hielte. Derselbe ist sehr schön, und hat den Vorzug, bis auf ein paar Haarlocken völlig erhalten zu sein, da hingegen an jenem die Nase ergänzt worden. Beide, so wie auch Herodot und Thukydides, sind bei Visconti in Kupfer gestochen. Meyer.

Zweites Kapitel.

§. 1. Die Zeit, in welcher die Künste ihren größten Wachstum in Griechenland erreicheten, sind, nach dem Diodorus von Sicilien, die nächsten funfzig Jahre nach dem persischen Kriege; 1) damals war ein Grund zur Größe von Griechenland geleget, auf welchem ein dauerhaftes und prächtiges Gebäude koñte aufgeführet werden. Die Weisen und Dichter legeten die erste Hand an dasselbe, die Künstler endigten es, und die Geschichte führet uns durch ein prächtiges Portal zu demselben. Es blüheten damals die größten Redner, Philosophen und Künstler. Unter diesen waren die berühmtesten: Phidias nebst dessen Schülern, dem Alkamenes und Agorakritus, imgleichen Polykletus, Skopas, Myron und dessen Schüler Pythagoras und Ktesilaus.

§. 2. Es muß die Griechen dieser Zeit nicht weniger, als einige wenige, die noch ihre Dichter kennen, 2) in Erstaunen gesezet haben,

1) L. 12. princ. p. 478.
Von ihnen sagt Diodorus mit Recht: εν τουτοις τοις χρονοις αἱ τε τεχναι δια την ευποριαν ευξηθησαν, και τοτε μεγιςοι μνημονευονται τεχνιται γεγονεναι· ὧν εςι Φειδιας. Siebelis.

2) Winckelmañ stand in erhabener Einsamkeit, wie ein Gebirg, durch seine ganze Zeit: kein antwortender Laut, keine Lebensregung, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reiche der Wissenschaft, der seinem Streben entgegenkam. Als seine wahren Genossen kamen, da eben wurde der Trefliche dahingeraft. Und dennoch hat er so Großes gewirkt! Schelling.

im dritten Jahre der neben und nebenzigste
pias auf. [1]) Eben so einen Sprung wird d

1) Die Zeit ist ungefähr richtig; aber daß d
Trauerspiel die Antigone gewesen sei, das i
richtig. Samuel Petit, den Herr Win
in der Note anführt, hat dieses auch gar nich
sondern die Antigone ausdrüklich in das dritte
vier und achtzigsten Olympias gesezt. Sophok
das Jahr darauf mit dem Perikles nach Sa
das Jahr dieser Expedition kan zuverläßig bes
den. Ich zeige in meinem Leben des So
aus der Vergleichung mit einer Stelle des äl
nius, daß das erste Trauerspiel dieses Dicht
scheinlicher Weise Triptolemus gewesen.
redet nämlich (l. 18. sect. 12.) von der ver
Güte des Getraides in verschiedenen Ländern, un
Hæ fuere sententiæ Alexandro Magno regnan
clarissima fuit Græcia, atque in toto terrarum
tentissima, ita tamen, ut ante mortem ejus a
CXLV. *Sophocles* poëta in fabula *Triptolemo*
tum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbu
lata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canere candi

Nun ist zwar hier nicht ausdrüklich von dem
Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein

von dem Meister bis auf den Schüler, vom Ageladas bis auf den Polykletus, gemachet haben, und es ist zu glauben, wenn uns die Zeit über Beider Werke zu urtheilen nicht der Mittel beraubet hätte, daß der Unterschied von dem Hercules des Eladas[1]) auf den Jupiter des Phidias, und von dem Jupiter des Ageladas auf die Juno des Polykletus, wie von dem Prometheus des Äschylus auf den Ödipus

hundert und fünf und vierzig Jahre betragen sechs und dreissig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, gibt sieben und siebenzig. In die sieben und siebenzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles; und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das lezte Jahr derselben, auch des erste Trauerspiel desselben fällt; so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich ebendaselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Kapitels seiner Miscellaneorum (18. l. 3., ebendasselbe, welches Herr Winckelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnöthig in der Stelle des Plutarch, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion in Demotion oder ανεψιας zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der sieben und siebenzigsten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion, als Phädon genannt wird. Phädon nennt ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halikarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die arundelischen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennt ihn auf beide Weise; im Leben des Theseus: Phädon, und in dem Leben des Cimons: Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermuthet: Aphepsionem et Phædonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo suffectus fuit alter. Exercit. p. 452. Lessing.

1) [9 B. 1 K. 11 u. 30 §. Note.]

des Sophokles sein würde. Jener ist durch hohe Gedanken und durch einen prächtigen Ausdruk mehr erstaunlich als rührend, und in dem Entwurfe seiner Fabel, die mehr Wirkliches als Mögliches hat, weniger ein Dichter als ein Erzähler: dieser aber rühret das Herz durch innere Empfindungen, die nicht durch Worte, sondern durch empfindliche Bilder bis zur Seele dringen; und durch die höchste Möglichkeit, welche er gesuchet hat, durch die wunderbare Einwikelung und Auflösung seiner Fabel erfüllet er uns mit beständiger Erwartung, und führet uns über unsern Wunsch hinaus.

§. 3. Die glükseligsten Zeiten für die Kunst in Griechenland und sonderlich in Athen waren die vierzig Jahre, in welchen Perikles, so zu reden, die Republik regirete,[1]) und während des hartnäkigen Krieges, welcher vor dem peloponnesischen Kriege, der in der sieben und achtzigsten Olympias

1) Perikles war freilich fast vierzig Jahre das Haupt einer demokratischen Partei, aber an der Spize der Regirung stand er nur funfzehn, höchstens zwanzig Jahre. Heyne.

Erst seit dem Tode Cimons (Olymp. 83. 1.) wußte er eine solche Macht über die Gemüther des Volks zu gewinnen, daß er fast mit unumschränkter Gewalt die Angelegenheiten der Regirung leitete. Während dieser Jahre ließ er (Plutarch. in Pericle c. 12.) jene hohen Kunstbilder arbeiten, jene schönen Tempel und Gebäude aufführen, „von welchen jedes einzelne in Hinsicht der Schönheit schon damals alt war, der Vollendung nach, wie Plutarch sagt (c. 13.), und „bis jezo jung und neu ist, gleichsam als wäre den „Werken ein ewig jugendlicher Geist, eine alterlose Seele „eingehaucht.“ Aber man darf bei der Würdigung der Verdienste des Perikles um die bildenden Künste nicht vergessen, welchen Einfluß die an Athen gelangte Hegemonie auf die Ausführung seiner Plane gehabt. Meyer.

seinen Anfang nahm, vorherging. [1]) Dieser Krieg ist vielleicht der einzige, der in der Welt geführet worden, in welchem die Kunst, welche sehr empfindlich ist, nicht allein nichts gelitten, sondern sich mehr als jemals hervorgethan hat, und es ist derselbe anzusehen so wie die kleinen Zwistigkeiten, die in der Liebe zu entstehen pflegen, und diese mehr verfeinern und verbinden. [2]) In diesem Kriege haben sich die Kräfte von Griechenland vollends und gänzlich ausgewikelt: und da Athen und Sparta alle ersinliche Mittel ausforscheten und in's Werk sezeten, ein entscheidendes Übergewicht auf eine oder die andere Seite zu lenken: so offenbarete sich eines jeden Talent, und aller Menschen Sinne und Hände waren beschäftiget; und so wie die Thiere alle ihre Stärke äussern, wen̄ ihnen von allen Seiten zugesezet wird: eben so zeigete sich damals das große Talent der Athenienser, da sie in große Bedrängniß geriethen.

§. 4. Unterdessen hatten die Künstler allezeit während des Krieges den großen Tag vor sich, wo ihre Werke vor aller Griechen Augen aufgestellet wurden. Den̄ wen̄ nach vier Jahren sich die Zeit der olympischen, und nach drei Jahren der isthmischen Spiele näherte: so höreten alle Feindseligkeiten auf, und die wider einander erbitterten Griechen kamen zur allgemeinen Freude zu Elis oder zu Korinth zusammen, wo auch diejenigen, die aus

1) Der Krieg zwischen den Atheniensern und Spartanern, welcher um das 4 Jahr der 80 Olympiade seinen Anfang nahm. Hartnäkig kan̄ man ihn nicht nennen, da er mit großen Unterbrechungen geführt wurde. Heyne.

2) Die folgenden Bemerkungen über den genan̄ten Krieg sind in vielen Punkten zu beschränken und zu berichtigen, was bei einiger Bekan̄tschaft mit der griechischen Geschichte nicht schwer fallen wird. Meyer.

ihrem Vaterlande verbannet waren, erscheinen durften,[1]) und vergaßen über dem Anblike der Blüthe der Nation, die sich hervorzuthun suchete, auf einige Tage, was vorgegangen war, und was geschehen sollte.[2])

§. 5. Eben so findet sich, daß die Lacedämonier einen Stillstand der Waffen von vierzig Tagen macheten, weil ein Fest einfiel, welches dem Hyacinthus zu Ehren gefeiert wurde.[3]) Die nemäischen Spiele aber wurden in dem Kriege der Ätolier und Achäer, in welchen sich die Römer mischeten, einige Zeit nicht gefeiert.[4]) Die Freiheit der Sitten in diesen Spielen verhüllete keinen Theil des Körpers an den Ringern, zum allgemeinen Unterrichte der Künstler: deñ der Schurz um den Unterleib war schon lange vor dieser Zeit abgeschaffet, und Akanthus hieß der erste, welcher in der funfzehenten Olympias ohne Schurz zu Elis lief;[5]) es hat also keinen Grund, weñ jemand behauptet,[6]) daß diese

1) Diod. Sic. l. 18. c. 8.

2) Dieses gehört in alle andern Zeiten eben so gut. Heyne.

3) Pausan. l. 4. c. 19.

Auch bei der Nachricht vom Tode Sophoklis verstattete Lysander den Athenienſern einen Waffenstillstand. Meyer.

4) Liv. l. 34. c. 19. n. 41.

5) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 7. c. 72.

6) Baudelot de Dairval, Epoque de la nudité des Athlètes dans les jeux de la Grèce. Acad. des Inscript. t. 1. Hist. p. 191.

Baudelot wurde zu dieser Annahme durch eine Stelle im Thukydides (l. 1. c. 6.) veranlaßt, welche nach seiner Meinung mit der eben angeführten aus dem Dionysius in Widerspruch steht. Ausserdem glaubte er seine Muthmaßung dadurch bestätigt zu finden, daß auf den ersten Denkmünzen des Gelo und seines Bru-

gänzliche Entblößung in den Spielen zwischen der drei und siebenzigsten und sechs und siebenzigsten Olympias in Gebrauch gekommen sei. Sonderlich sind acht Jahre in diesem Kriege merkwürdig, und es ist eine Periode, welche für die Kunst heilig gehalten werden kañ: deñ es ist glaublich, daß die Tempel, Gebäude und Werke der Kunst, mit welchen Perikles sein Vaterland auszierete, vornehmlich innerhalb dieser Zeit aufgeführet und gearbeitet worden. In diese Zeit fällt auch die drei und achtzigste Olympias, in welcher Phidias blühete.[1])

§. 6. Die Feindseligkeiten gedachten Krieges wurden beigeleget in dem zweiten Jahre der drei und achtzigsten Olympias,[2]) und es war, wie Diodorus von Sicilien saget, in der ganzen Welt Friede, welcher sowohl zwischen Griechenland und den Persern, als auch unter den Griechen selbst hergestellet

ders Hiero, die öfter als Sieger in den griechischen Kampfspielen gekrönt wurden, das Bild der Siegesgöttin auf der Kehrseite einen Schurz habe, und in den spätern, wo sie als Könige abgebildet werden, ohne Schurz sei. Wir bemerken nur, daß die Worte des Thukydides: και ου πολλα ετη επειδη πεπαυται, wo Meursius (Miscell. Laconic. l. 4. c. 18. op. t. 3. col. 324) ohne Noth και πολλα u. s. w. lesen will, in Hinsicht der Zeitbestimmung so allgemein gestellt sind, daß sich aus ihnen nichts gegen den Dionysius beweisen läßt, besonders da die Griechen wie die Römer bisweilen durch Ausdrüke, wie neulich, nicht viele Jahre, u. s. w. einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten umfassen. Meyer.

1) Diese Stelle ist viel zu wenig historisch begründet. Meyer.

2) Im vierten Jahre der 83 Olympiade wurden die Feindseligkeiten beigelegt durch den auf dreissig Jahre geschlossenen Waffenstillstand. (Dodwell. Annal. Thucyd. ad. h. a. Diod Sic. l. 12. c. 7. Pausan. l. 5. c. 23.) Heyne.

wurde in dem dreissigjährigen Bündnisse, welches die Athenienser mit den Lacedämoniern schloßen.[1]) Um eben die Zeit schikten die Römer Abgeordnete nach Athen und in andere griechische Städte, um ihre Geseze zu haben,[2]) und Sicilien fing an die Ruhe zu genießen durch den Vertrag der Karthaginenser mit dem Könige Gelo zu Syrakus,[3]) welchem alle griechischen Städte in dieser Insel beitraten; und gedachter Scribent saget, daß damals in Griechenland nichts als Feste und Lustbarkeiten gesehen worden.[4])

§. 7. Eine so allgemeine Ruhe und Fröhlichkeit unter den Griechen muß nothwendig einen großen Einfluß in die Kunst gehabt haben; und diese glüklichen Umstände sind vermuthlich der Grund, wodurch die Blüthe des Phidias in gedachter Olympias gesezet wird.[5]) Hieraus erkläret sich, wie Aristophanes zu verstehen sei,[6]) weñ er von dem als eine Göttin aufgeführeten Frieden saget,

1) Diod. Sic. l. 12. c. 26.
Dieser allgemeine Friede fällt in das dritte Jahr der 84 Olympiade. (Dodwell. Annal. Thucyd. ad h. a.) Das zweite Jahr der 83 Olympiade, wohin Winckelmañ diesen Weltfrieden sezt, war für Attika höchst unglüklich durch die Schlacht bei Koronea, in welcher selbst Tolmides, der atheniensische Anführer, fiel. (Diod. Sic. l. 12. c. 6.) Heyne.

2) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 10. p. 676.
Dem Dionysius zufolge wurden in der 81 Olympiade Gesandte abgeschikt, um bei den Griechen Geseze zu sammeln. Meyer.

3) Der Vertrag fällt in das 1 Jahr der 75 Olympiade, also 38 Jahre früher. (Diod. Sic. l. 11. c. 26. Herodot. l. 7. c. 166. Dodwell. Annal. Thucyd. ad. h. a. p. 27.) Heyne.

4) L. 12. c. 26.

5) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3. Fea.

6) Pac. v. 615.

daß Phidias Verwandtschaft mit demselben habe: ὁπως αυτη προςηκοι Φειδιας, den in diesem Gedanken, welchen die späteren Scribenten, ohne ihn zu verstehen, als ein Sprichwort anführen,[1]) haben sowohl der alte Scholiast als die neueren Kritici, den einzigen Florenz Christian ausgenommen,[2]) etwas zu sehen vermeinet, was ganz entfernet von der Meinung des Komikus ist.[3])

§. 8. Der Tod des Cimon gab endlich dem Perikles freiere Hand,[4]) seine großen Absichten auszuführen; den er suchete Reichtum und Überfluß in Athen herschen zu machen durch eine allgemeine Beschäftigung aller Menschen; er bauete Tempel,

1) Erasmi Adag. p. 549.

2) Aristoph. Pac. edit. Q. Sept. Flor. Christ. p. 65.

3) Bei Aristophanes erzählt Mercur, wie der nun wiedergefundene Frieden verloren gegangen. „Erst (sagt „er) brach das Ungewitter über den Phidias aus; daß „fing Perikles an, für sich besorgt zu sein, und sezte „durch den Krieg alles in Verwirrung.“ Ihn unterbricht der einfältige Trygäus: „Bei Gott! von dem „allem habe ich kein Wort gewußt, auch nie gehört, was „den Phidias die Friedensgöttin angehe: ὁπως „αυτη προςηκοι Φειδιας.“ Der Chor sezt hinzu: „Und „ich eben so wenig. Darum ist sie eben so eine Schönheit, die Göttin, da sie seine Verwandte ist. Wie viel „man doch nicht weiß in der Welt!“ — Der satyrische Zug von der Schönheit geht, glaube ich darauf: Phidias war ein kleines kahles Mäñchen, und hatte kein vortheilhaftes äusserliches Ansehen, wie sich aus Plutarch [Pericl. c. 13.] abnehmen läßt. Heyne.

4) Plutarch. in Pericle c. 15.

Cimon starb im 4 Jahre der 82 Olympiade. (Dodwell. Annal. Thucyd. ad. h. a. p. 52.) Nach dessen Tode stand noch vier Jahre hindurch dem Perikles ein Mitbewerber entgegen, Namens Thukydides (Plutarch, in Pericle c. 11.), den er endlich zu verbannen wußte. Meyer.

Schaupläze, Wasserleitungen und Hafen, und in Auszierung derselben ging er bis zur Verschwendung: der Parthenon, das Odeum, und viele andere Gebäude sind aller Welt bekañt.[1]) Damals fing die Kunst an, gleichsam Leben zu bekommen, und Plinius saget, daß die Bildhauerei sowohl als die Malerei izo angefangen.[2])

§. 9. Der Wachstum der Kunst unter dem Perikles erfolgete, wie die Herstellung derselben unter Julius II. und Leo X. Griechenland war damals, und Italien nachher, wie ein fruchtbarer, nicht erschöpfeter, aber auch nicht vernachläßigter Boden, welcher durch eine besondere Bearbeitung den verschlossen gewesenen Reichtum seiner Fruchtbarkeit auslässet, und wie ein frisch gepflügeter Brachaker, der nach einem sanften Regen den süßesten Geruch von sich gibt. Die Kunst vor dem Phidias, und vor dem Michael Angelo und dem Raphael, ist zwar in keine völlige Vergleichung zu stellen; aber sie hatte dort, wie hier, eine Einfalt und Reinigkeit, die desto mehr zur Verbesserung geschikt ist, je ungekünstelter und unverdorbener sie sich erhalten hat, und ist hierin der Erziehung des Menschen ähnlich.

§. 10. Die beiden größten Künstler in Athen waren Phidias und Parrhasius:[3]) der erste

1) Plutarch. in Pericl. c. 12 — 13. Die Baukunst hatte schon in dem Menschenalter, das vor den Perserkriegen voranging, bedeutende Fortschritte gemacht, und viele von den Alten hochgepriesene Werke in's Dasein gerufen. Zu diesen gehören der Tempel zu Delphi (Herodot. l. 5. c. 62.), der Tempel des Apollo auf Delos, der von Polykrates erbaute Tempel der Juno auf Samos, der Tempel der Diana zu Ephesus ꝛc. Um eben diese Zeit war auch in dem griechischen Asien die jonische Ordnung erfunden, da bisher nur die dorische gebräuchlich gewesen. Meyer.

2) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 3.

3) An dieser Stelle hätte Polygnotus vielleicht mit eben

führete, ausser seiner Kunst, nebst dem Mnesikles den großen Bau des Perikles,[2] und der andere legete mit Hand an die Werke des Phidias: er zeichnete die Schlacht der Lapither mit den Centauren auf dem Schilde der Pallas, welche vom

so vielem Recht als Parrhasius genant werden mögen, da er ebenfalls hohen Ruhm in der Kunst erlanget, und ohne Zweifel dem Phidias der Zeit nach näher war. Den ausser daß Plinius (l. 35. c. 9. sect. 36. n. 3.) die Blüthe des Parrhasius um die 95 Olympiade, also beinahe 50 Jahre später als die des Phidias zu sezen scheinet: ist es auch wahrscheinlich genug, daß die Verzierung des Schildes an der großen ehernen Minerva durch Mys und Parrhasius, erst lange nachdem diese Statue fertig war, unternommen worden, ja vermuthlich gar nach dem Ableben des Phidias, weil dieser, der den Thron des olympischen Jupiters, die Basis, den Schild und sogar die Sohlen an seiner Minerva von Gold und Elfenbein auf das herlichste mit Bildern ausgeziert hatte, sonst schwerlich den Schild an der gedachten ehernen Minerva andern Künstlern auszuzieren würde überlassen haben. Das Zeitalter des Polygnotus findet sich beim Plinius (l. 35. c. 9. sect. 35.) nicht ganz bestimt angegeben; er rechnet ihn unter die Maler, welche sich schon vor der 90 Olympiade berühmt gemacht, doch dürfen wir ihn für wenig jünger als den Phidias halten. Meyer.

[Beilage zum 3 B. der jenaisch. allg. Literaturz. v. J. 1805 und Böttigers Ideen zur Archäol. der Malerei. S. 122. 284.]

1) Plutarch. in Pericle c. 13.

Mnesikles vollendete in fünf Jahren die Propyläen. Die Hauptstelle hierüber ist das Fragment des Philochorus beim Harpokration v. προπυλαια. Meyer.

In Philochori fragm. p. 55. wird der Anfang des Baues der Propyläen in Olymp. 85. 4. gesezt; und gleichwohl erwähnt Herodot, der seine Geschichte im 1 Jahre der 81 Olympiade zu Olympia, und im 1 der 83 zu Athen vorlas, (V. 77.) τα προπυλαια τα εν ακροπολει. Siebelis.

Mys in Elfenbein geschnitten wurde.[1]) Dieses war das goldene Alter der Kunst, wo die Eintracht arbeiten half, und wo das öffentlich erkañte und entschiedene Verdienst eines jeden die Eifersucht entkräftete: dieses Glük genoß die Kunst vorher und noch eine geraume Zeit hernach. Unter den älteren Künstlern arbeiteten Thylakus und sein Bruder Onäthus, nebst deren Söhnen, an einem Jupiter zu Elis:[2]) vom Onatas von Ägina, und vom

1) Pausan. l. 1. c. 28.

Dieser Stelle zufolge war es nicht die Pallas aus Gold und Elfenbein, deren Schild, nach den Entwürfen des Parrhasius, Mys mit dem Kampfe der Lapithen gegen die Centauren geziert hatte, sondern eine Pallas aus Erzt, ebenfalls vom Phidias gearbeitet, die wahrscheinlich noch kolossaler war als jene im Parthenon, weil Pausanias berichtet, daß die Seeleute schon, weñ sie um Sunium herumschiften, ihren Helmbusch und die Spize ihrer Lanze erblikten. Demosthenes neñt sie daher die große eherne Athene: την χαλκην την μεγαλην Αθηναν. (De falsa legat. p. 428.) Sie muß also über die Mauern der Akropolis geragt haben, und von ungemeiner Größe gewesen sein, weñ man die gedachten Theile in so großer Entfernung wahrnehmen koñte; deñ Sunium soll fünf Stunden von Athen entfernt sein. Diese Statue war aus der marathonischen Beute errichtet, und noch zu Alarichs Zeiten blikte sie als schirmende Vorkämpferin (προμαχος Zosim. histor. l. 5. c. 6.) über die Mauer, in Waffenrüstung, und als wollte sie die herannahenden Feinde angreifen. — Es ist weder wahrscheinlich, noch aus den Stellen der Alten erweislich, daß ihr Schild oder die Bilder, welche ihn schmükten, von Elfenbein waren, zumal da die Statue im Freien stand. Die Arbeit des Mys war also ohne Zweifel gleich dem übrigen aus Erzt. Meyer.

[Man vergleiche 11 B. 1 K. 16 §.]

2) Pausan. l. 5. c. 23.

Ihr Zeitalter, Vaterland und Meister war dem Pausanias unbekañt, [wie er ausdrüklich sagt.] Siebelis.

Kalliteles war an eben dem Orte ein Mercurius, welcher einen Widder trug.[1] Unter ihren Nachfolgern arbeiteten Xenokritus und Eubius an einem Herkules;[2] Timokles und Timarchides an einem Äskulapius;[3] Menächmus und Soidas an einer Diana;[4] Dionysius und Polykles, welcher wegen seiner Musen in Erzt berühmt war,[5] an einer Juno;[6] und von dergleichen Werken, die mehr als einen Vater gehabt, köñte man ein langes Verzeichniß machen.[7] In der Insel Delos war eine Isis, an welcher drei Künstler von Athen, Dionysodorus, Moschion und Ladamas, des Adamas Söhne, gearbeitet hatten, wie die Inschrift zu dieser Statue, welche zu Venedig ist, beweiset.[8] Zu Rom war im sechzehenten Jahrhunderte ein Herkules von zween Meistern gearbeitet, wie eine Inschrift, welche an dieser Statue stand, anzeiget; ich fand dieselbe in

1) Pausan. l. 5. c. 27.
Kalliteles wird von Pausanias für einen Schüler oder Sohn des Onatas gehalten. Meyer.

2) Pausan. l. 9. c. 11.
Pausanias bestiñt nichts über ihr Zeitalter. Meyer.

3) Pausan. l. 10. c. 34.

4) Id. l. 7. c. 18.
Sie lebten nicht lange Zeit nach dem Kanachus von Sikyon und dem Kallon von Ägina. Meyer.

5) Lips. Var. Lect. l. 2. c. 24.

6) Plin l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.
Nach der von Harduin vorgenommenen Interpunction verfertigte Dionysius eine Juno, und Polykles eine andere Statue eben dieser Göttin. Meyer.

7) Chishul. Inscr. Sig. p. 47.

8) Opusc. scientif. t. 15. p. 205. Corsini not. Græc. diss. 6. p. 120.

einem Plinius, basler Ausgabe von 1525, mit geschriebenen Anmerkungen von Fulvius Ursinus und Bartholomä Agius, in der Bibliothek des Herrn von Stosch zu Florenz. Die Inschrift ist folgende:

ΜΗΝΟΔΟΤΟΣ ΚΑΙ
ΔΙΟΔΟΤΟΣ ΟΙ ΒΟΗΘΟΥ
ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΣ
ΕΠΟΙΟΥΝ.

§. 11. Phidias blühete, wie Plinius berichtet, in der drei und achtzigsten Olympias,[1] welche Bestimmung der Zeit ihren Grund haben muß, wie ich in ähnlichen Fällen mehrmals angezeiget habe. Die Blüthe eines Künstlers kan nicht anders als nach der Zeit der vollkommensten Werke, die derselbe hervorgebracht hat, oder nach den glüklichen Umständen der Zeit, in welche die sogenante Blüthe fällt, bestimmet werden, und ich habe bemerket, daß hier mehr der lezte als der erste Fall eintrift.[2] Ich glaubete, daß Plinius die Blüthe des Phidias

1) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3.
Das *floruit* beim Plinius, das ηκμασε, ist nicht immer ein Blühen, nicht vom höchsten Rufe und Ruhme zu verstehen; es ist mehr nicht als unser: um die Zeit lebte. Zuweilen ward es auch ausgedrükt: εγνωριζετο, welches im Hieronymus übersezt ist: *clarus habetur*; an andern Orten weit ungeschikter: *agnoscitur*; als: Melissus physicus *agnoscitur*. Heyne.

2) Die Blüthe eines Künstlers, das heißt die Zeit, wo er blühte und wegen seiner Kunst im höchsten Rufe stand, wird von Winckelman bald nach den vollkommensten Werken, die er hervorgebracht, bald nach den glüklichen äussern Verhältnissen bestimt, und er bleibt sich hierin nicht gleich. Aber im Fortgange seines Werks hat er sich endlich mehr für den lezten Grund in Bestimmung der Künstlerepochen entschieden. Heyne.

in besagete Olympias gesezet habe, weil dieser vielleicht damals die Statue des olympischen Jupiters geendiget; allein es ist dieses eine bloße Muthmaßung, die keinen Grund hat. Wahrscheinlicher ist, daß in dieser Olympias die glüklichen Umstände der Zeit den höchsten Flor dieses Künstlers bestimmen.

§. 12. Er war das Haupt und der Vorsteher der Kunst, welcher die großen Entwürfe des Perikles ausführete; und der Name Phidias ist der Kunst heilig, weil dieselbe durch seine Schüler und ihre Nachfolger bis zur höchsten Vollkommenheit geführet worden. Seine größten Werke waren die Statue der Pallas in dem Tempel dieser Göttin zu Athen, und die Statue des olympischen Jupiters zu Elis, deren ich bald hernach gedenken werde, beide von Golde und Elfenbeine.[1]) Von der Pracht der Pallas kañ der Aufwand des geläuterten Goldes, dessen Perikles selbst in einer Rede an die Athenienser gedenket, einen Begrif geben: er saget, daß das Gold derselben vierzig Talente gewogen; ein attisches Talent war sechshundert römische Thaler, oder mehr als tausend zweihundert Gulden.[2]) Dieses Gold war die Bekleidung der Statue, und die nakten Theile derselben, der Kopf, die Arme und die Füße waren von Elfenbeine geschnizet.

1) [Hierüber sehe man das prächtige und gehaltreiche Werk: Jupiter Olympien, von Quatremere-de-Quincy.]

2) Thucyd. l. 2. c. 13.

Das Gewicht des Goldes war, nach Thukydides, 40 Talente, nach Diodor (l. 12. c. 40.) 50 Talente, und nach Philochorus (Schol. Aristoph. ad Pac. v. 604.) 44 Talente. Heyne.

Dieser Gelehrte hat auch gegen die Berechnung von dem Golde eingewendet, daß Winckelmañ nicht nur den Werth des attischen Talents zu geringe angeschlagen,

§. 13. **Phidias** hatte seine Kunst vornehmlich den Göttern und Helden gewidmet, [1]) und es fand sich zu Elis unter den Statuen der Sieger nur eine einzige von ihm gearbeitet: sie stellete den schönen **Pantarces** vor, (in welchen der Künstler verliebt war,) wie er sich die Binde, welche den Siegern der Spiele um die Stirne geleget wurde, selbst binden wollte. [2]) Ein Scribent der späteren Zeiten, [3]) gedenket eines **Herkules** von der Hand des Phi-

sondern auch nur Silbertalente statt Goldtalenten, deren Werth um das Zehnfache größer war, berechnet habe. Die vierzig Talente Goldes am Gewande der Statue hätten also, wenn nach Goldtalenten gerechnet wird, einen Werth von etwa 400,000 Thalern gehabt. **Meyer.**

1) Pausan. l. 10. c. 9.

2) Hier sind zwei verschiedene Nachrichten des **Pausanias** vermengt. Er redet (l. 5. c. 11.) von einer jugendlichen Figur am Throne des **olympischen Jupiters**, welche, wie man glaubte, Ähnlichkeit mit dem **Pantarkes** hatte, und in der Stellung gebildet war, als wollte sie sich ein Band um das Haupt legen. Anderswo (l. 6. c. 10.) geschieht hingegen Meldung von einer wirklichen Porträtstatue, vermuthlich aus Erzt, welche dem **Pantarkes** als Sieger im Ringen aufgestellt war; man erfährt aber nicht bestimmt, ob diese Statue von **Phidias** verfertigt, noch in welcher Stellung der schöne Jüngling abgebildet gewesen. **Meyer.**

3) Tzetz. Chil. VIII. c. 192.
Seine Worte sind:
Γελαδȣ τȣ Αργειȣ μεν ην μαθητης Φειδιας,
Τȣ εν Μελιτη Αττικης πλασαντες Ἡρακλεα.
Melite war (nach Philochori Fragm. p. 37. 55.) keine **Stadt** des attischen Gebiets, sondern ein Theil Athens; das Werk selbst rührte auch, gemäß der angezogenen Stelle, und des Scholiasten des **Aristophanes** (bei Meursius de populis Atticis in Gronovii thesauro antiquit. Græc. IV. v. Μελιτη) nicht von **Phidias**, sondern von seinem Lehrer **Geladas** her. **Siebelis.**

dias, in einer kleinen Stadt Melite, im attischen Gebiete, welcher Statue sonst von keinem anderen Scribenten Meldung geschiehet. Eben derselbe saget, daß von einem Apollo des Phidias, welcher wie die Sonne glänzete, in dem kaiserlichen Palaste zu Constantinopel der Kopf übrig gewesen sei.

§. 14. In der gedachten drei und achtzigsten Olympias ging der fünfjährige Stillstand zu Ende und der Krieg brach von neuem aus;[1] aber der Bau in Athen wurde fortgeführet und die Arbeit im geringsten nicht unterbrochen. Denn in der sieben und achtzigsten, oder, wie Dodwell will, in der fünf und achtzigsten Olympias, hatte Phidias die weltberühmte Pallas geendigt,[2] welche von dem Perikles in ihrem Tempel geweihet wurde.[3] Von

1) Der Autor wollte hier wahrscheinlich den Einfall der Peloponneser unter Anführung des Plistonax andeuten, welcher sich unmittelbar im nächsten Frühling nach Verlauf des fünfjährigen Waffenstillstandes ereignete und den Schluß des dreissigjährigen Waffenstillstandes zur Folge hatte. (Thucyd. l. 1. c. 114. L. 2. c. 21.) Meyer.

2) Annal. Thucyd. ad. an. 437.

Dodwell sagt hier bei diesem Jahre nichts von der Vollendung der Minerva, wohl aber, daß in diesem Jahre der Bau der Propyläen begonnen. Meyer.

3) Schol. ad Aristoph. Pac. v. 604.

Daselbst findet sich eine aus dem Philochorus entlehnte, für die Geschichte des Phidias wichtige, aber leider sehr verstümmelte Stelle. Heyne.

Heyne (Antiquar. Aufsäze 1 St. 200 S.) macht es ziemlich wahrscheinlich, daß Phidias die Arbeit der Pallas von Gold und Elfenbein Olymp. 83. unternommen, und nach zehn Jahren, also Olymp. 85. 2. geendigt habe. Olymp. 85. 4. begann der Bau der Propyläen und dauerte bis in's fünfte Jahr, nämlich Olymp. 86. 4. Meyer.

den Statuen und anderen Werken in diesem Tempel, hatte Polemon, Periegetes zubenamet, vier Bücher geschrieben. Ein Jahr vor Einweihung des Tempels der Pallas führete Sophokles seinen Ödipus, das Meisterstük aller Tragödien, auf, so daß gemeldete Olympias den Künstlern wegen eines der vollkommensten Werke der Kunst, wie den Gelehrten, merkwürdig sein kan̄.

§. 15. Des Phidias berühmteste Schüler waren Alkamenes aus Athen, und Agorakritus von Paros; der erstere wurde für den nächsten nach dem größten Künstler seiner Zeit gehalten und erhielt die Ehre, die erhobenen Werke an dem hinteren Gipfel des Tempels des Jupiters zu Elis zu machen, wo auf der einen Seite die Schlacht der Lapither mit den Centauren auf der Hochzeit des Pirithous, auf der anderen Seite Theseus, welcher mit einem Beile die Centauren erlegete, vorgestellet war.[1] Hier ist die Übersezung des Pausanias irrig: den̄ man hat die Worte τα εν τοις αετοις (welche, obgleich in der mehreren Zahl, nur einen Gipfel[2] bedeuten) von dem Gewölbe verstanden: in ipsa *testudine*, welches kein länglich vierekichter Tempel hatte, wie dieser war, sondern inwendig war oben eine platte Deke. Eben so gibt kurz zuvor die Übersezung von folgenden Worten einen falschen Begrif: *και αυθις ὁ αετος κατεισιν ες στενον, και κατα τȣτο Αλφειος επ' αυτȣ πεποιηται*: den̄ man hat hier wiederum ein Gewölbe verstanden: hic se laqueare in *augustum fastigium* contrahit. Nachdem Pausanias zuerst den Wettlauf des Pelops mit der Hippodamia beschrieben hatte, welcher an dem vorderen Gipfel dieses Tem-

1) Pausan. l. 5. c. 10.

2) [Giebel, Giebelfeld.]

pels gearbeitet war, saget er: „oben aber in der Spize „dieses Gipfels war der Fluß Alpheus vorgestel„let.“ 1) — Eben dieser Alkamenes war der erste, welcher eine dreiförmige Hekate gemachet hat, die den Namen επιπυργιδια führete, vermuthlich von ihren in Gestalt der Thürme gebildeten Kronen. 2)

§. 16. Eines der berühmtesten Werke des Alkamenes war die Venus mit dem Zunamen in den Gärten zu Athen; in Verfertigung derselben stritt er mit dem Agorakritus um die Wette, und erhielt den Preis vor diesem, weil man in Athen zum Vortheile des Athenienfers entschied. 3)

1) [Man sehe dagegen Feas Einwendungen und gegründete Berichtigungen, im 2 Bande dieser Ausgabe, S. 451 — 452.]

2) Pausan. l. 2. c. 30.
Das Wort dreiförmig im Texte steht für dreileibig: αγαλματα Ἑκατης τρια προσεχομενα αλληλοις. Meyer.

3) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3. Pausan. l. 1. c. 19.
Von dieser Venus, die von dem Theile der Stadt Athen, wo sie in einem Tempel aufgestellet war, den Beinamen der Venus in den Gärten: της Αφροδιτης εν τοις κηποις, erhalten hatte, wurde behauptet, Phidias habe selbst die lezte Hand daran gelegt, und sie galt für eins der sehenswürdigsten Kunstwerke. Keiner der alten Autoren unterrichtet uns von deren Stellung, man vermuthet aber sie sei bekleider gewesen. Die Form ihrer Brust, die Wangen unter den Augen, und Hände und Füsse, wurden als musterhaft schön angesehen. (Lucian. Imagin. c. 6.) Dieser Künstler hat auch ein sehr berühmtes Bild des Vulcanus verfertigt. (Cic. de nat. Deor. l. 1. c. 30. Valer. Max. l. 8. c. 11. n. 3.) Der Gott war stehend und bekleidet; man sah durch das Gewand hindurch, daß er hinke, allein dieses Gebrechen war so zart angedeutet, daß die Schönheit der Figur nichts dadurch verlor. Ausser dem Wettstreite mit dem Agorakritus wegen der Venus, soll Alkamenes auch ei-

Agorakritus, den dieses Urtheil schmerzete, verkaufete seine Statue, damit sie nicht in Athen bleiben sollte, nach Rhamnus, einem kleinen Orte im attischen Gebiete,[1]) wo dieselbe von Einigen für ein Werk des Phidias gehalten wurde, weil dieser an verschiedene Arbeiten des Agorakritus, den er liebete, selbst Hand geleget hatte.[2]) Dieser Künstler wollte aus Verdruß auch sogar den Namen der Statue geändert wissen, und überließ sie mit dem Bedinge, daß dieselbe als eine Nemesis aufgestellet werden sollte. Diese Statue war zehen πηχεις, cubiti, hoch,[3]) und hielt einen Zweig von Buxbaum, μελεα, fraxinus, in der Hand.[4])

§. 17. Hier aber entstehet natürlich die Frage: wie koñte Venus eine Nemesis vorstellen? Und gleichwohl ist dieses Bedenken niemanden eingefallen. Diese Frage fließet aus dem Zweifel, ob die Venus des Agorakritus nakend oder bekleidet gewesen, und was für ein Keñzeichen beiden Götti-

nen mit dem Phidias selbst in Verfertigung einer Minerva eingegangen haben, aber besiegt worden sein. Meyer.

1) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3.

2) Hesych. et Suid. v. Ῥαμνουσια Νεμεσις.
Pausan. l. 1. c. 33. Strab. l. 9. c. 17. Pausanias und Hesychius nennen die Nemesis ganz bestimt eine Arbeit des Phidias; Strabo sagt, daß sie Einige dem Diodotus, andere dem Agorakritus beilegten, daß sie in Größe und Schönheit glüklich ausgeführt, mit den Werken des Phidias wetteiferte. Meyer.

3) Hesych. v. Ῥαμνουσια Νεμεσις.

4) Hier ist nach der falschen Übersezung des Pausanias (l. 1. c. 33.) fraxini durch μελεας gegeben, und dieses wieder falsch durch Bux übersezt, da es doch die Esche bedeutet. Allein in der angeführten Stelle des Pausanias muß dem Hesychius zufolge μηλεας, Apfelreis, gelesen werden. Meyer.

nen gemein sein können. In Absicht des ersteren antworte ich, daß dieselbe vermuthlich bekleidet sein müßen, wie es Venus sowohl als die Gratien in den ältesten Zeiten der Griechen waren; ja des Praxiteles Venus in der Insel Kos war bekleidet.[1] Was das Keñzeichen betrift, wiederhole ich, was ich an einem andern Orte angezeiget habe, und was nachher über die Statue einer Nemesis, in der Villa Albani, deutlicher ausgeführet ist,[2] nämlich daß Nemesis mit gebogenem linken Arme vorgestellet worden, so daß sie mit demselben ihr Gewand vor der Brust in die Höhe hielt, und dieser gebogene Arm gab das gewöhnliche Maß der Griechen: πυγων, cubitus, welches vom Ellenbogen bis an das mittlere Glied der Finger ging. Diese Stellung sollte bedeuten, daß Nemesis, als die Göttin der Vergeltung guter und tugendhafter Handlungen, mit einem richtigen Maße dieselben messe und belohne. Man muß also annehmen und glauben, daß die Venus des Agorakritus eben diese Stellung gehabt habe, aber in verschiedener Bedeutung; deñ das vor die Brust in die Höhe gehobene Gewand koñte in derselben die Züchtigkeit und Schamhaftigkeit bedeuten, welche nachher Praxiteles in seiner unbekleideten Venus zu Gnidus andeuten wollen durch die eine Hand, womit dieselbe die Brüste zu bedeken suchet, und mit der anderen Hand, welche sie vor ihre Schaam hält. Dieses als wahrscheinlich vorausgesezet, koñte Agorakritus, ohne an seiner Venus etwas zu verändern, ihr den Namen und die Bedeutung der Nemesis beilegen. Der

1) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.

2) [Beschreib. d. geschnitt. Steine; 2 Kl. 17 Abth. 1810 Num. Vorläuf. Abhandl. §. 106. Denkmale, 1 Th. 8 K.]

Zweig in der rechten gesenketen Hand würde der einzige Zusaz gewesen sein, welchen er nöthig gehabt hätte zu völliger Bedeutung.

§. 18. Endlich aber im ersten Jahre der sieben und achtzigsten Olympias,[1] oder, wie Dodwell will, in der fünf und achtzigsten Olympias, und funfzig Jahre nach dem Feldzuge des Xerxes wider die Griechen, ging aus den bisherigen Feindseligkeiten das Feuer des peloponnesischen Krieges auf, durch die Gelegenheit, welche Sicilien gab,[2] an welchem alle griechischen Städte Antheil hatten; den Atheniensern gab ein einziges unglükliches Seegefecht einen Stoß, welchen sie nicht verwinden konnten.[3] Es wurde zwar in der neun und achtzigsten Olympias ein Stillstand von funfzig Jahren geschlossen,[4] aber ein Jahr nachher auch wiederum

1) In der wiener Ausgabe liest man nach dem Worte Olympias, noch Folgendes: „das ist, in eben dem „Jahre, in welchem Phidias vorgedachte Statue der „Pallas endigte.“ Wir haben dieses absichtlich ausgelassen, weil der Autor im 14 §. dieses Kapitels, zufolge einer aus der ersten Ausgabe wieder aufgenommenen Stelle, nach Dodwell, die 85 Olympiade als diejenige angibt, in welcher Phidias das große athenische Tempelbild von Gold und Elfenbein zu Ende gebracht, und Heyne noch bestimter die Beendigung in das zweite Jahr eben dieser 85 Olympiade sezt. Meyer.

2) Sicilien nahm beim Beginne des Kriegs keinen Antheil. Erst im 5 Jahre, zu Ende Sommers, Olymp. 88. 2, schikten die Athenienser eine Flotte unter Anführung des Laches den Leontinern, einem jonischen Volke, gegen die Syrakusaner von dorischer Abstammung zu Hülfe. Doch die Folgen waren unmittelbar nicht bedeutend, und erst vom 16 Jahre des Krieges an wurde Sicilien der Schauplaz desselben. Meyer.

3) Liv. l. 28. c. 22. n. 41.

4) Im 11 Jahre des Kriegs, Olymp. 89. 4. Meyer.

aufgehoben, und die Erbitterung der Gemüther dauerte bis zur gänzlichen Entkräftung der Nation. Wie reich Athen noch um diese Zeit war, siehet man aus der Schazung, welche in dem ganzen Gebiete dieser Stadt zu dem Kriege wider die Lacedämonier ausgeschrieben wurde, da Athen wider diese mit den Thebanern vereiniget war; die ganze Schazung betrug sechstausend, [weniger [1]] zweihundert und funfzig, Talente. [2])

§. 19. In diesem Kriege nicht weniger wie in dem vorigen waltete ein glükliches Geschik sowohl über die Kunst als über die Poesie, und die friedfertigen Musen blieben unter dem Geräusche der Waffen ungestöret, so daß die Dichter sowohl als die

1) [Die Auslassung des Wörtchens weniger, die ohne Zweifel von dem klugen Corrector herrührt, hat Heyne und die dresdner Herausgeber, die ihm folgen, zu Berichtigungen veranlaßt, die sie hätten ersparen können, deñ im 10 B. 2 K. 7 §. gibt Winckelmañ die Summe ganz richtig und gar deutlich mit Worten an; er wird sich also hier eben so ausgedrükt haben, deñ sein gutes Gedächtniß verließ ihn selten.]

2) Polyb. l. 2. c. 62.

Die Schazung von welcher Polybius redet, geschah, als die Athenienser mit den Thebanern den Krieg gegen die Lacedämonier im dritten Jahre der 100 Olympiade unternahmen. Der Anschlag des steuerbaren Vermögens aller Bürger von Athen, und aller liegenden Gründe in ganz Attika, welcher einige und zwanzig Jahre nach dem peloponnesischen Kriege geschah, kañ also für die Zeit, von welcher der Autor redet, nichts beweisen. Indessen war damals der Reichtum Athens ebenfalls sehr bedeutend, wie aus einer Rede des Perikles (Thucyd. l. 2. c. 13.) hervorgeht. Die Stadt hatte, ausser ihren übrigen Gefällen, jährlich mehrentheils von den Bundesgenossen eine Einnahme von 600 Talenten; in dem Schaze waren noch 6000 Talente baar vorräthig, nachdem Perikles schon 3600 verbaut hatte. Heyne.

Künstler damals Werke der höchsten Vollkommenheit hervorbrachten. Die Poesie wurde durch das Theater unterhalten und begeistert; deñ die Schauspiele ließ das Volk zu Athen nicht eingehen, ja sie wurden bei ihnen gleichsam unter die Nothwendigkeiten des Lebens gerechnet, und als die Stadt in nachfolgenden Zeiten unter dem Regimente des macedonischen Statthalters Lachares von dem Demetrius Poliorcetes belagert wurde, dieneten die Schauspiele in der Hungersnoth den Magen zu befriedigen.[1]) Wir finden Nachricht, daß, nach besagetem sogenañten peloponnesischen Kriege, in der größten Armuth, worinen sich Athen befand, ein gewisses Geld unter die Bürger, um die Schauspiele sehen zu können, und zwar eine Drachme auf den Mañ, ausgetheilet wurde. Deñ sie hielten dieselben in gewisser Maße, so wie die öffentlichen Spiele, für heilig, wie sie deñ auch mehrentheils an großen Festen, sonderlich des Bakchus, aufgeführet wurden, und das Theater zu Athen ist das erste Jahr dieses Krieges durch den Wettstreit des Euripides mit dem Sophokles und Euphorion über die Tragödie Medea, welche für das beste Stük von jenem gehalten wurde,[2]) eben so bekañt, als es die nächstfolgenden olympischen Spiele sind durch den Doriäus aus Rhodus, den Sohn des berühmten Diagoras, welcher den Sieg und Preis erhielt.[3]) Plutarchus versichert, daß den Atheniensern die Aufführung der Bakchanten, der Phönissen, des Ödipus, der Antigone, der Medea und der Elektra mehr gekostet, als

1) Dionys. Halic. de Thucyd. judic. c. 18. p. 235. Dieser Autor sagt Obiges nicht. Fea.

2) Epigr. Græc. ap. d'Orvill. animad. in Charit. l. 3. c. 3. p. 387.

3) Im Pankration. Meyer.

die Kriege wider die Perser für ihre Freiheit.[1] Das dritte Jahr nach Aufführung der Medea trat Eupolis mit seinen Komödien hervor, und in eben dieser Olympias Aristophanes mit seinen Wespen. In der folgenden, nämlich der acht und achtzigsten Olympias, führete er zwei andere Stüke auf, die Wolken und die Acharnenser betitelt.[2]

§. 20. Die Kunst brachte zu Anfang dieses Krieges das größte und vollkommenste Werk hervor, welches zu allen Zeiten ein Ruhm für dieselbe gewesen ist, nämlich die Statue des olympischen Jupiters zu Elis, die Phidias, nach geendigter besagter Pallas, mit Hülfe eines anderen Bildhauers, Kolotes genant, unternahm,[3] da er Athen verlassen mußte und nach Elis ging; es war dieselbe, so wie die Pallas, von Elfenbeine und Golde, und sechzig cubiti hoch. Da in folgenden Zeiten die Fugen des Elfenbeins sich erweitert hatten, fügete Damophon, ein Bildhauer aus der Stadt Messene, dasselbe von neuem zusammen, und erhielt dafür von den Eleensern öffentliche Ehrenbezeugungen.[4] Eben diese Olympias, in welcher der peloponnesische Krieg seinen Anfang nahm, wird vom Plinius als die Zeit der reifen Blüthe der berühmten Bildhauer, des Polykletus, des Sko-

1) De gloria Atheniens. p. 348. [t. 7. p. 373. edit. Reisk.]

2) Die Wolken des Aristophanes wurden zum erstenmal gespielt Olymp. 89. 1. unter dem Archon Isarchus. Meyer.

3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 27.

4) Pausan. l. 4. c. 31.

[Man sehe die Beilage Numero VI. am Ende dieses Bandes.]

pas, des Pythagoras, des Ktesilaus und des Myron angegeben. [1])

§. 21. Polykletus, welcher nebst dem Phidias unter gedachten Künstlern den größten Ruf erlanget, hat, wie dessen Meister Ageladas, vornehmlich in Erzt gearbeitet. [2]) Er war ein erhabener Dichter in seiner Kunst, und suchete die Schönheit seiner Figuren über das wirkliche Schöne in der Natur zu erheben; daher seine Einbildung vornehmlich mit jugendlichen Figuren beschäftiget war, so daß er seinen Geist mehr in der Süßigkeit eines Bakchus und in der geistigen Blüthe eines Apollo, als in der Stärke eines Herkules, oder in dem Alter eines Äskulapius wird gezeiget haben. Dieses war die Ursache, daß diejenigen, die ihn zu tadeln sucheten, mehr Nachdruk, das ist: eine empfindlichere Andeutung der Theile in seinen Figuren verlangeten. [3])

§. 22. Das größte und berühmteste Werk des Polykletus war die kolossalische Statue der Juno zu Argos, von Elfenbein und Golde, [4]) und

1) L. 34. c. 8. sect. 14.

Von reifer Blüthe sagt Plinius nichts, sondern nur daß sie in der 87 Olympiade gelebt, *floruere*. Meyer.

2) Polyklet wird daher auch ὁ πλαςης genannt, da Phidias ὁ γλυφευς ist. (Dionys. Halic. jud. de Dinarcho, t. 2. p. 115) Meyer.

Bei Plutarchus (Pericl. c. 31.) wird er auch ὁ πλαςης genannt. Siebelis.

3) Quintil. l. 12. c. 10. n. 7—8. Diligentia ac decor in Polycleto supra cæteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanæ formæ decorem addiderit super verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. Quin ætatem quoque graviorem videtur refugisse, nihil ausus ultra læves genas.

4) [Man sehe die Beilage Numero VII. am Ende dieses Bandes.]

das Edelste in der Kunst waren zwo Statuen jugendlich mäñlicher Figuren; die eine bekam den Namen Doryphorus, vermuthlich von dem Spieße, welchen sie hielt, und sie war allen folgenden Künstlern eine Regel in der Proportion,[1] und nach derselben übete sich Lysippus,[2] die andere ist unter dem Namen Diadumenus bekañt,[3] der sich ein Band umbindet, wie des Phidias Pantarces zu Elis war.[4] Man gibt vor, daß zu An-

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2.

Der Diadumenos war als ein zarter, weichlicher (molliter juvenis), der Doryphoros als ein rüstiger Jüngling (viriliter puer) vorgestellt, und vielleicht ein von dem Kanon des Polykletus verschiedenes Werk, deñ die Worte des Plinius (l. 34. sect. 19. n. 2): fecit et quem canona artifices vocant, können dem Zusammenhang gemäß so übersezt werden: „er verfertigte „auch einen andern Doryphorus, welchen die Künstler „den Kanon nennen.“ Meyer.

2) Cic. de clar. orat. c. 86.

3) Lucian (Philopseud. c. 18.) neñt ihn τον διαδουμενον την κεφαλην τῃ ταινιᾳ τον καλον. Meyer.

4) Pausan. l. 5. c. 11.

Es ist glaublich, daß diese Statue sehr oft copiret worden, und vielleicht ist eine in der Villa Farnese wenigstens nach einer Copie des Diadumenus gemachet. Es ist eine unbekleidete Figur, etwas unter Lebensgröße, die sich ein Band um die Stirne bindet, welches sich als etwas Seltenes, nebst der Hand, welche das Band fasset, erhalten hat. Eine ähnliche kleine Figur, erhoben gearbeitet, stand noch vor wenigen Jahren an einer kleinen Begräbnißurne in der Villa Sinibaldi, mit der Unterschrift: DIADVMENI: und auf marmornen Basen von alten Leuchtern in der Kirche zu S. Agnese ausser Rom, auch in der Villa Borghese auf zwo gleichen Basen, springen aus zierlich gearbeiteten Blättern Amorini hervor, welche sich ein Band um die Stirne binden. Eben ein solches Kind ist auf einem

fang des sechzehenten Jahrhunderts eine Statue mit dem Namen dieses Künstlers soll zu Florenz gewesen sein.[1]

§. 23. Ausser vielen andern Statuen dieses Künstlers waren zwo Figuren in Erzt von mäßiger Größe berühmt, die **Kanephoren** vorstelleten, das ist: Jungfrauen, die an Festen der **Ceres** gewisse Heiligtümer, welche der **Pallas**, der **Ceres** und und andern Gottheiten gewidmet waren, in geflochtenen **Körben** auf dem Haupte trugen.[2] Da sich nun zwo **Kanephoren**, eine der andern gegenüber gestellet, von erhobener Arbeit, in gebrañter Erde finden, welche in dem älteren Style gezeichnet sind: so habe ich gemuthmaßet, daß dieses Werk etwa eine Abbildung jener Figuren sein könne, sonderlich

Stüke einer alten Friese in den Händen eines Liebhabers der Altertümer zu Rom. **Winckelmañ.**

Die angeführte Figur in der Villa **Farnese** auf dem Palatino ist schon geraume Zeit nicht mehr daselbst, und wird in Neapel zu suchen sein. **Visconti** (Mus. Pio-Clem. t. 7. p 90.) gedenkt ihrer ebenfalls und bemerkt, daß sie in einem Werke, welches den Titel führt: Insigniores Statuarum Urbis Romæ icones n. 74. abgebildet sei. Uns ist dieses Werk nicht bekañt; allein wir haben in einem andern vielleicht nicht viel verschiedenen Werke: Antiquarum Statuarum Urbis Romæ Jo. Baptistæ de Cavalleriis, n. 97. dasselbe Denkmal abgebildet gefunden, nach welchem der **Diabumenus** [unter Numero 78 der **Abbildungen**] zu sehen ist. Den ehemals in der Villa **Sinibaldi** befindlichen **Cippus** trift man gegenwärtig im Museo Vaticano, nebst zwei von den Leuchterfüßen aus der Kirche S. **Agnese**; ein dritter steht noch daselbst. Wo sich das angeführte Stük einer alten Friese gegenwärtig befindet, wissen wir nicht. **Meyer.**

1) Gori, præf. ad. t. 3 Inscript. p. 27.

2) Spanhem. ad Callimach. hymn. in Cerer. v. 127. Pausan. l. 1. c. 27.

a diese von Verres aus der Stadt Messana in Sicilien weggeführet und nach Rom gebracht worden.[1]) Da jene Figuren des Polykletus sehr berühmt waren, so ist zu glauben, daß dieselben öfters gezeichnet und modelliret worden, und in der That offenbaret sich in besagetem erhobenen Werke bei dem Bildhauer Herrn Cavaceppi, welche in meinen alten Denkmalen erscheinen,[2]) der Styl dieser Zeit, welcher dennoch eine gewisse Härte, sonderlich in dem Wurfe der Kleidung und in den Falten zeiget.

§. 24 Es könte auch eine Figur eines Knaben, im Palaste Barberini,[3]) der in einen Arm von ein-

1) Cic. in Verr. act. 2. l. 4. c. 3.

Daß die zwei erhoben gearbeiteten Figuren in gebrañter Erde den berühmten Kanephoren des Polykletus nachgebildet seien, ist ganz unwahrscheinlich, weil sie den sogenañten hetrurischen Styl andeuten. In Polyklets Arbeiten war gewiß keine Spur mehr von der alten Steifigkeit in Gebärden und Gewändern. Auch gegen Visconti, welcher (Mus. Pio-Clem. t. 1. p. 96.) glauben will, daß der in Carneol vertieft geschnittene Tydeus (3 B. 2 K. 19 §. Denkmale, Num. 106.) eine Nachahmung des von Polykletus verfertigten berühmten Apoxyomenos sei, oder, wie Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2) ihn neñt: *destringentem se*, läßt sich mit Grund einwenden, daß wir von Polykletus durchaus keine so gewaltsame Stellung und übermäßig stark angedeutete Muskeln und Knochen erwarten dürfen, wie der gedachte Tydeus hat; die Alten berichten im Gegentheile, dieser große Künstler habe mit Vorliebe dem Zarten und Ruhigen nachgetrachtet. Meyer.

2) [Numero 182.]

Jezo befindet sich dieses erhobene Werk von gebrañter Erde im britischen Museo. Meyer.

3) Der Knabe kam später in die Samlung des Herrn Townley nach London, und wird, so wie die übrigen Antiken dieses berühmten Kunstliebhabers, sich nun im britischen Museo befinden. Fea u. Meyer.

ner anderen Figur, welche sie verloren hat, beisset, eine Copie von einem Werke des Polykletus scheinen. Es stellete dasselbe zween Knaben vor, die mit Knochen spieleten, und unter dem Namen ἀστραγαλίζοντες, die mit Knochen spielen, bekañt waren.[1]) Wollte man dieses Werk auf etwas Bestim̃tes deuten, köñte es Patroklus, der Freund des Achilles sein, welcher als Knabe, im Streite über das Spiel mit Knochen, seinen Spielgesellen, den Klysonymus, wider Willen tödete.[2]) Ich habe die Figur, von welcher die Rede ist, die einen fremden Arm mit beiden Händen zum Munde führet, geraume Zeit für ein schwer zu erklärendes Stük gehalten, und es ist dieselbe als ein solches in der Vorrede zu der Beschreibung der stoschischen geschnittenen Steine angegeben, bis mich der Zufall einen Spielknochen in der Hand von der mangelnden Figur bemerken ließ. Man siehet also, es waren zween Knaben, von denen der eine den andern in den Arm beisset, damit derselbe den Knochen aus der geschlossenen Hand fallen lasse.[3])

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2.
Man vergleiche Levezovs Amor und Ganymedes; die Knöchelspiele, in Böttigers Amalthea. I. 175. Siebelis.

2) Apollod. l. 3. c. 13. §. 6.

3) In den Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. 91, woher wir hier ein paar den ehemals barberinischen Knaben betreffende Zeilen zur Ergänzung in den Text eingerükt haben, heißt es weiter: „Von einer Statue eben dieses Künstlers, welche Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2.) *alexetera*, arma sumentem, nennet, würde der sogenañte borghesische Fechter also zu benennen sein. Deñ ἀλεξητηρ heisset „ein Vertheidiger vor Gewalt, welches die wahre Deutung des Standes und der Handlung dieser Figur ist.“

arälus und Xanthippus, die Söhne des Polykletus, kamen ihrem Vater nicht bei in der Kunst. 1)

§. 25. Skopas war von der Insel Paros; 2) ie unbekleidete Venus von ihm, welche zu om war, wurde des Praxiteles Statue dieser öttin vorgezogen. 3) Nach dem Vitruvius soll mit Werken seiner Kunst das Mausoleum gezie t haben, dieses berühmte Grabmal, welches Armisia, Königin in Karien, ihrem Gemahle Maulus errichten ließ, dessen Tod in die hundert und hste Olympias gesezet wird. 4) Plinius saget, habe dieser Künstler an der östlichen Seite desseln gearbeitet. 5) Da aber Skopas in der sieben d achtzigsten Olympias geblühet, und von dieser it bis auf die Erbauung jenes Grabmals beinahe anzig Olympiaden, das ist: an achtzig Jahre, verssen sind, weiß ich dieses nicht zu reimen; und

Befremdend ist es, daß der Autor hier der berühmten Amazone des Polykletus nicht gedenkt, da wir doch von diesem Meisterstüke wahrscheinlich noch einige alte Copien besizen. Meyer.

[5 B. 2 K. 21 §. Note. Einen Umriß, welcher diese Figur vorstellt, sieht man unter Numero 79 der Abbildungen.]

1) Plat. in Protag. p. 328.

Sehr richtig hat Fea bemerkt, daß Paralus und Xanthippus nicht Söhne Polyklets, sondern des Perikles gewesen. Die Söhne Polyklets, deren Namen von keinem alten Schriftsteller erwähnt werden, waren nach Plato von gleichem Alter mit dem Paralus und Xanthippus, aber nicht mit ihrem Vater in der Kunst zu vergleichen. Meyer.

2) Pausan. l. 8. c. 45.

3) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 7.

4) Procem. ad. l. 7.

5) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 9. Diod. Sic. l. 16. c. 36.

man wird diesen Widerspruch nicht heben können, ohne zween Bildhauer dieses Namens anzunehmen.[1]) Es befand sich ein noch grösserer Widerspruch in den Nachrichten vom Skopas, den weder Salmasius noch sonst jemand hat heben können; [2]) und diesen

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19.

Heyne (Antiquar. Aufsäze 1 St. 230 S.) hat, um die Widersprüche des Plinius in Hinsicht des Zeitalters des Skopas zu heben, wahrscheinlich zu machen gesucht, daß dessen Name in der angeführten Stelle von fremder Hand eingeschoben, oder auch durch einen Irrtum des Plinius selbst entstanden sei.

Für die spätere Zeitangabe von der Blüthe des Skopas zeuget auch der feine Geschmak, das Zarte, Gefällige, Mannigfaltige, welches wir in der Anlage, in den Gliederformen und im Faltenschlag verschiedener Denkmale wahrnehmen, die aus erheblichen Gründen für antike Nachahmungen berühmter Werke dieses Künstlers gelten können.

Unter solchen vermuthlichen Nachahmungen scheint die Bakchantin der Villa Borghese (Sculture, stanza 2. n. 14.) werth, vor allen andern angeführt zu werden; denn sie ist in Hinsicht auf Ausführung eines der vortreflichsten Basreliefs, die sich aus dem Altertum erhalten haben, und die Figur ist übereinstimmend mit dem, was uns Kallistratus (Philostr. oper. p. 892.) in seiner Beschreibung verschiedener Statuen von der Bakchantin des Skopas berichtet, so daß wir fast für gewiß annehmen dürfen, der Meister des Basreliefs habe in seinem Werke die Statue des Skopas nachgeahmt. Meyer.

[Diese Bakchantin im Umrisse sieht man unter Numero 81 der Abbildungen.]

Zwei Eumeniden des Skopas aus λυχνευς λιθα auf dem Areopagus zu Athen werden aus dem Polemo angeführt von Clemens Alexandrinus. (Admon. p. 30. Sylb.) Siebelis.

2) Plin. Exercitat. in Solin. c. 40. p. 571.

Polen. dissertaz. sopra il Tempio di Diana d'Efeso, Saggi di dissertaz. dell' Acad. di Cortona. t. 1. Fea.

verursachete ein Fehler in dem Texte des Plinius, welcher anzeigete, daß an dem Tempel der Diana zu Ephesus gewesen sechs und dreissig Säulen cælatæ uno a Scopa.[1]) Dieser Zwischenraum der Zeit wäre noch größer: und ausserdem hat man nicht überleget, daß die Arbeit an Säulen nicht Bildhauern, sondern Steinmezen zukomt. Man lese, wie ich in meinen alten Denkmalen vorgeschlagen habe: cælatæ uno e scapo, so viel Säulen aus einem Stüke oder Schafte gearbeitet, so wird alle Schwierigkeit gehoben.[2])

§. 26. Eben diesem Künstler wurde von Einigen die Niobe, von anderen dem Praxiteles zugeschrieben,[3]) und den leztern Bildhauer gibt eine griechische Sinschrift als den Meister derselben an.[4]) Weñ diejenige Niobe, von welcher Plinius redet, ebendieselbe ist, die sich in Rom erhalten hat,[5]) ist die Wahrscheinlichkeit größer auf Seiten des Skopas, als welcher geraume Zeit vor dem Praxiteles gelebet hat, indem die Idea der hohen Schön-

1) Plin. l. 36. c. 14. sect. 21.

2) [Denkmale, 4 Th. 14 K. 3 Num. Anmerk. üb. d. Baukunst der Alten, 1 K. 39 §.]

Die gewöhnliche Lesart im Plinius ist nicht uno a Scopa, sondern una a Scopa. Winckelmañs vorgeschlagene Verbesserung möchte Widerspruch erleiden; es müßte bei cælatæ uno e scapo nothwendig noch singulæ stehen, weñ es bedeuten sollte, daß alle Säulen aus einem Stüke gearbeitet waren. Meyer.

[Weñ vorhergeht: ex iis XXXVI cælatæ, so bedarf es für Lateiner keines singulæ, und uno e scapo ist sehr gut ausgedrükt.]

3) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 8.

4) Brunckii Analecta, t. 3. p. 214. n. 298. Ausonius in Epitaph. n. 28. Meyer.

5) [Nun in Florenz.]

man wird diesen Widerspruch nicht heben kö
ohne zween Bildhauer dieses Namens anzunehm
Es befand sich ein noch größerer Widerspruch i
Nachrichten vom Skopas, den weder Salm
noch sonst jemand hat heben können; [2]) und

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19.

Heyne (Antiquar. Aufsäze 1 St. 230 S.
um die Widersprüche des Plinius in Hinsicht d
alters des Skopas zu heben, wahrscheinlich zu
gesucht, daß dessen Name in der angeführten Ste
fremder Hand eingeschoben, oder auch durch ein
tum des Plinius selbst entstanden sei.

Für die spätere Zeitangabe von der Blüthe de
pas zeuget auch der feine Geschmak, das Zarte,
ge, Mannigfaltige, welches wir in der Anlage,
Gliederformen und im Faltenschlag verschiedener
male wahrnehmen, die aus erheblichen Gründen
tike Nachahmungen berühmter Werke dieses K
gelten können.

Unter solchen vermuthlichen Nachahmungen sche
Bakchantin der Villa Borghese (Sculture,
2. n. 14.) werth, vor allen andern angeführt zu w
den sie ist in Hinsicht auf Ausführung eines d
treflichsten Basreliefs, die sich aus dem Altertum
ten haben, und die Figur ist übereinstimmend mi
was uns Kallistratus (Philostr. oper. p. 892.)
ner Beschreibung verschiedener Statuen von der
chantin des Skopas berichtet, so daß wir fast
wiß annehmen dürfen, der Meister des Basrelief
in seinem Werke die Statue des Skopas nachg
Meyer.

[Diese Bakchantin im Umrisse sieht man un

verursachete ein Fehler in dem Texte des Plinius, welcher anzeigete, daß an dem Tempel der Diana zu Ephesus gewesen sechs und dreissig Säulen cælatæ uno a Scopa.[1]) Dieser Zwischenraum der Zeit wäre noch größer: und ausserdem hat man nicht überleget, daß die Arbeit an Säulen nicht Bildhauern, sondern Steinmezen zukomt. Man lese, wie ich in meinen alten Denkmalen vorgeschlagen habe: cælatæ uno e scapo, so viel Säulen aus einem Stüke oder Schafte gearbeitet, so wird alle Schwierigkeit gehoben.[2])

§. 26. Eben diesem Künstler wurde von Einigen die Niobe, von anderen dem Praxiteles zugeschrieben,[3]) und den leztern Bildhauer gibt eine griechische Sinschrift als den Meister derselben an.[4]) Wen diejenige Niobe, von welcher Plinius redet, ebendieselbe ist, die sich in Rom erhalten hat,[5]) ist die Wahrscheinlichkeit größer auf Seiten des Skopas, als welcher geraume Zeit vor dem Praxiteles gelebet hat, indem die Idea der hohen Schön-

1) Plin. l. 36. c. 14. sect. 21.

2) [Denkmale, 4 Th. 14 K. 3 Num. Anmerk. üb. d. Baukunst der Alten, 1 K. 39 §.]

Die gewöhnliche Lesart im Plinius ist nicht uno a Scopa, sondern una a Scopa. Winckelmañs vorgeschlagene Verbesserung möchte Widerspruch erleiden; es müßte bei cælatæ uno e scapo nothwendig noch singulæ stehen, weñ es bedeuten sollte, daß alle Säulen aus einem Stüke gearbeitet waren. Meyer.

[Weñ vorhergeht: ex iis XXXVI cælatæ, so bedarf es für Lateiner keines singulæ, und uno e scapo ist sehr gut ausgedrükt.]

3) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 8.

4) Brunckii Analecta, t. 3. p. 214. n. 298. Ausonius in Epitaph. n. 28. Meyer.

5) [Nun in Florenz]

heit in den Köpfen, von welcher ich oben [1]) einen Begrif gegeben, und die reine Einfalt der Gewänder, sonderlich an den beiden jüngern Töchtern der Niobe, uns auf ältere Zeiten schliessen lässet. [2]) Wollte man aber annehmen, daß dieses Werk eine Copie der Statuen des Skopas sei, da ein paar Figuren dieses Grupo nicht von eben der Hand, und in der That geringer zu achten sind, auch sich in Rom andere Figuren der Niobe wiederholet finden: wird der Styl des Originals genau nachgeahmet sein, und unser Urtheil kañ in diesem Falle eben so richtig als in jenem sein. [3])

1) [5 B. 3 K. 13 §.]

2) Die erste Ausgabe, S. 336, und die Anmerkungen, S. 92, drüken sich mit etwas andern Worten aus, obwohl sie im Wesentlichen mit dem Texte der wiener Ausgabe übereinstimmen; wir haben demnach geglaubt, dieser leztern im Ganzen folgen zu müßen, da sie eine spätere Bearbeitung des Verfassers andeutet, und haben nur Weniges aus jenen genommen, wo der Siñ besser ausgesprochen oder die Sache klarer gemacht wird. Meyer.

3) Mengs wollte die Familie der Niobe überhaupt nur für Copien nach bessern Originalien halten. (Opere di Mengs edit. di Carlo Fea. p. 359. 367.)

Das Museum Capitolinum bewahrt unter seinen Altertümern eine Wiederholung des vierten Sohns und der fünften Tochter der Niobe, allein es ist von dieser sogenañten Tochter der Niobe zu Florenz dargethan, daß sie keineswegs zur Familie gehört, sondern eigentlich die Psyche vorstellt. In einer Note von Fea, (t. 2. p. 293.) geschieht noch ausser diesen Wiederholungen einer im Hause Colonna, und einer andern von kleinern Proportionen, in der Villa Albani, Meldung; ferner soll sich noch eine zu Verona und eine in England befinden. Der Autor selbst gedachte in der ersten Ausgabe, S. 336, wiewohl nur unbestimt, der Figuren (es sind zwei Söhne), welche in der Villa Medici

§. 27. Es war aber in alten Zeiten zu Rom eine andere Niobe von gleicher Grösse und vermuthlich in eben der Stellung, wie man aus einem in Gyps geformeten Kopfe ersiehet, wovon der Marmor man weiß nicht wohin gegangen ist.[1]) Dieser Kopf hat Zeichen eines spätern Styls, die auf Zeiten des Praxiteles deuten können; den̄ es sind an demselben der Augenknochen und die Augenbraunen, die an der Niobe in Marmor mit einer empfindlichen Schärfe angegeben worden, dort rundlich gehalten, wie an dem Kopfe des Meleagers im Belvedere,[2]) welches mehr Gratie hervorbringet, von welcher Praxiteles der Vater in seiner Kunst war; es sind auch die Haare mehr als an jenem ausgearbeitet, so daß dieser Kopf von einer Niobe dieses Künstlers übrig geblieben sein kön̄te, die also in der angeführeten Sin̄schrift gemeinet wäre.

§. 28. Es sollte dieses Grupo, ausser der Niobe und dem Amphion, ihrem Gemahle, aus sieben Söhnen und aus eben so vielen Töchtern bestehen; es fehlen aber auf der einen sowohl als auf der anderen Seite Statuen. Zween von den Söhnen sind nach aller Vermuthung die beiden berühmten sogenan̄ten Ringer, in der großher-

zu sehen waren und jezo bei der übrigen Familie der Niobe zu Florenz aufgestellt sind; auch des todt liegenden Sohns in der dresdner Antikensam̄lung. Dieser gibt an Verdienst der ähnlichen Figur zu Florenz nichts nach, ist aber weniger wohl erhalten. (Beckers Augusteum Taf. XXXII.) Zu Wien soll sich im Besiz eines Liebhabers ebenfalls die Wiederholung eines Sohns der Niobe finden, welche von Prag dahin gekommen und sehr schön sei. Meyer.

1) Mengs besaß den Gypsabguß; (Opere di Mengs, p. 361.) der Marmor ist nach England gegangen. Fea.

2) Wahrscheinlich der sogenan̄te Antinous, welcher einst für einen Meleager gelten mußte. Meyer.

zoglichen Galerie zu Florenz, und es wurden diese zwo Figuren für Söhne der Niobe gehalten, da man dieselben entdeket hatte und da annoch die Köpfe fehleten, die sich nachher fanden. 1) Den

1) [Ziemlich gute Abbildungen davon bei Fabroni, Dissert. sulle Statue della Niobe, auch eine in Umrissen unter Numero 88 dieser Ausgabe.]

Die Köpfe der beiden Figuren scheinen, sowohl in Hinsicht auf die Arbeit als auch auf die Gestaltung der Theile, mit den Kindern der Niobe in naher Verwandtschaft zu stehen. Vorzüglich bemerkt man an dem Kopfe des obsiegenden Ringers ungemein viel Familienähnlichkeit mit den beiden schönen Töchtern der Niobe, das heißt, der dritten und vierten. Die Bildung der Augen und der Stirnknochen verräth durchaus denselben Geschmak; am Munde und am Kiñ erscheinen ebenfalls Ähnlichkeiten; auch die Behandlung der Haare ist ganz dieselbe. Ferner verdient wohl beachtet zu werden, daß die Haare auf der rechten Seite des Kopfes weit fleissiger ausgeführt sind als oben auf der Scheitel oder an der linken Seite; ein Umstand, welcher theils zuverläßig darthut, daß dieser Kopf keinem von den beiden Ringern ursprünglich könne zugehört haben, theils die Wahrscheinlichkeit vermehrt, daß derselbe von einem Sohne der Niobe herrühren könne, weil die Figuren jener Gesellschaft von Statuen meist für Nischen gearbeitet sind und die Bestimmung hatten, nur von einer Seite angesehen zu werden. Hingegen mußten an der Grupe der Ringer als einem nach ursprünglicher Absicht des Künstlers isolirt aufzustellenden Werke, alle Theile von allen Seiten gesehen und folglich auch auf allen Seiten mit gleicher Sorgfalt ausgeführt werden.

Der dem überwältigten Ringer aufgesezte Kopf ist von gleicher Beschaffenheit in den Umrissen der Augen, dem Schnitt der Stirnknochen; allein er scheint überhaupt nicht völlig so genau und bestim̃t ausgearbeitet, weil er durch Zeit und durch Zufälle mehr als jener mag gelitten haben. Sein Gesicht ist etwas länglicher als das des Siegers. Indessen sehen sie einander ähnlich wie Brüder. Auch an diesem Kopfe ist die rechte gegen

nter der Benennung der Söhne der Niobe fin-
e ich dieselben angegeben in einer seltenen Kupfer-
latte vom Jahre 1557, und ich vermuthe, weil
ieses Werk zugleich mit den übrigen Statuen der
Niobe, an eben dem Orte ausgegraben ist, wie
Flaminio Vacca in den Nachrichten von Ent-
ekungen, die zu dessen Zeit gemachet worden, be-
euget.[1]) Aus der Fabel selbst wird dieses wahr-

die Erde gekehrte Seite mit mehr Sorgfalt als die linke ausgearbeitet, welches, wenn der Kopf ursprünglich zur Figur gehörte, überflüssig gewesen wäre.

Der Marmor an beiden Köpfen ist sehr zart, von dichtem feinen Korne wie an den für Originale zu haltenden Figuren aus der Familie der Niobe, und wesentlich von dem verschieden, aus welchem die Körper gearbeitet sind.

An beiden Köpfen ist die Nase ein neuer Zusaz; an dem Kopfe des obsiegenden Ringers ist das ergänzte Stük beträchtlicher als an dem der überwältigt wird; an jenem scheint auch der Hals etwas abgearbeitet, damit er sich dem Rumpfe besser anfügte. An dem überwältigten Ringer paßte zwar der Kopf besser auf den Körper; aber die Verschiedenheit der Arbeit ist, wenn man Gesicht und Hals mit den benachbarten Theilen des Rumpfes, den Schlüsselbeinen, der Brust vergleicht, sehr merklich.

Dennoch möchte der moderne Künstler, welcher den Einfall gehabt, diese zwei Köpfe den Figuren der beiden Ringer anzupassen, keinen harten Tadel verdienen, denn sie scheinen nicht allein in dem erforderlichen Verhältnisse der Größe zu stehen, sondern es entspricht auch der Ausdruk der Züge einigermaßen der Handlung der Figuren. Der Kopf des Obsiegers hat zwar jenes stille, erhabene Leiden, das Hohe und Tragische in seinem Charakter und Ausdruk, welches wir an den Kindern der Niobe wahrnehmen; weil aber der des Besiegten einen etwas heftigern Grad von Schmerz und Leidenschaft zeigt, so bleibt immer ein schikliches Verhältniß der Minen zu der Handlung. Meyer.

1) Montfauc. Diar. Ital. c. 9. p. 139.

scheinlich; deñ die älteren Söhne wurden vom Apollo getödet, als sie auf dem Felde sich im Reiten übeten; die jüngeren aber, da sie mit einander rungen;[1]) ja die Kunst bestätiget dieses durch die Ähnlichkeit des Styls und der Ausarbeitung mit den übrigen Figuren der Niobe; sonderlich äussert sich solches in den Köpfen, welche auch in den Haaren, der Arbeit in diesem Theile an den anderen Söhnen der Niobe ähnlich sind. Daß es kein paar Ringer der Spiele sein können, würde auch aus der gewöhnlichen Form der Ohren zu beweisen sein; deñ da dieselben sich zu Boden geworfen haben, wie Pankratiasten zu thun pflegeten,[2]) worin diese von den gemeinen Ringern, welche stehend kämpfeten, unterschieden waren, so müßten jene Figuren auch Pankratiastenohren haben. Man kañ diese ringenden Söhne der Niobe ein Symplegma nennen, das ist: ein Paar, welches sich im Ringen umschlungen hat, wie Plinius ein Paar Ringer vom Cephisodotus und das andere vom Heliodorus gearbeitet benennet:[3]) mit diesem Namen aber können zwo neben einander stehende Figuren nicht bezeichnet werden, wie Gori geglaubet hat, weñ er eine kleine mäñliche und weibliche Figur von Erzt, die eine jede vor sich hinter einem Pfluge stehen, in dem Museo des Collegii Romani, ein Symplegma nennet.[4])

§. 29. Zu den älteren Söhnen gehöret das Pferd, unter welchem beim Ergänzen der Staub, der sich im Reiten erhebet, angezeiget worden an

1) Ovid. metamorph. l. 6. v. 221. Heynii observat. ad Apollod. l. 3. c. 5. [n. 6.] Meyer.

2) Mercur. de arte gymnast. l. 2. c. 9.

3) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 6 et 10.

4) Mus. Etrusc. t. 2. in fine, tab. 200. p. 438.

dem Steine, worauf das Pferd ruhet.[1] Wenn ich gesaget habe, daß ein paar Figuren nicht von der Hand eines und ebendesselben Meisters sein können, würde dieses auf die alte männliche Figur gehen können, die nach Art barbarischer Völker gekleidet ist.[2] Diese stellet einen Pädagogen oder Hofmeister der Kinder der Niobe vor; und eben so gekleidet siehet man zwo ähnliche Figuren auf einem erhobenen Werke in der Villa Borghese, welches eben diese Fabel vorstellet und in meinen alten Denkmalen bekannt gemachet ist.[3] Diese Kleidung deutet ausländische Knechte und Leibeigene an, unter welchen diejenigen, die zu der Aufsicht der Kinder bestimmt waren, gewählet wurden;[4] und ein solcher war Zopyrus, welchen Perikles dem Alcibiades zugegeben hatte.[5]

1) Das Pferd steht zu Florenz abgesondert von der Familie der Niobe, weil man erkannt, daß es nicht zu derselben gehöre; auch wird versichert, daß es an einem andern Orte, als die Niobe, und zu einer andern Zeit aufgefunden worden. Für sich betrachtet ist es ein wohl gearbeitetes Werk; seine Bewegung lebhaft, der Kopf von Ausdruk, nur der Leib etwas zu schmächtig. Es scheint sich zu bäumen und wurde ursprünglich am Zügel, welcher noch sichtbar ist, zurükgehalten. Ob ein Reiter nebenan gestanden, oder noch eines oder drei andere Pferde ein Zwei- oder Viergespann mit diesem ausgemacht, bleibt unentschieden. Die Restaurationen sind, ausser der Staubwolke, noch das Vordertheil der Nase, alle vier Beine nebst dem Schweife. Fea u. Meyer.

2) Die Kleidung möchte so ungriechisch nicht sein, und das Werk scheint, von eben der Hand gearbeitet, welcher wir die Niobe selbst und ihre schönsten Kinder verdanken. Meyer.

3) [Numero 89.]

4) Euripid. Med. v. 53.

5) Plutarch. in Alcibiad. c. 1. Meyer.

§. 30. In den Trümmern der ehemaligen sallustischen Gärten in Rom fanden sich einige Figuren in erhobener Arbeit und in Lebensgröße, die ebenfalls die Fabel der Niobe abbildeten, und Pirro Ligorio, welcher dieses in seinen Handschriften in der vaticanischen Bibliothek angemerket hat, versichert, daß sie von sehr schöner Arbeit gewesen. Von eben diesem Inhalte ist ein erhobenes Werk in der Galerie des Graven Pembroke zu Wilton in Engeland, dessen Werth man in dem Verzeichnisse dieser Galerie [1]) nach dem Gewichte anzugeben vermeinet; den̄ es ist daselbst angemerket, daß es an dreitausend englische Pfunde schwer sei. Es enthält dasselbe zwanzig Figuren, unter welchen sieben Töchter und eben so viel Söhne sind; jene stehen und liegen, und einige von diesen sizen zu Pferde, welche so hoch gearbeitet sind, daß der Kopf und der Hals derselben ganz vom Grunde hervorstehen; Apollo und Diana befinden sich nicht unter den Figuren. In dem Museo der Zeichnungen Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, und zwar unter denjenigen, welche der berühmte Commendator del Pozzo gesammelt hat, befindet sich eine Zeichnung eines erhobenen Werkes von dieser Fabel, ebenfalls aus zwanzig Figuren, die Pferde nicht mitgerechnet, welche Zeichnung ich nach jenem Werke genommen glaube, ehe es aus Rom gegangen ist. Es sind sieben Söhne, und eben so viel Töchter, nach dem Apollodorus, [2]) vorgestellet, vor welchen die Niobe stehend die zwo jüngsten in ihrem Schooße verbergen will, welches Amykle und Meliböa sein würden, die, wie Einige

1) S. 81.

2) L. 3. c. 5. sect. 6

wollen, dem Tode entgangen sind. [1]) Fünf Söhne sind zu Pferde, und ausser denselben sind drei alte mänliche Figuren, welche ihre Hofmeister vorstellen. In eben dieser Samlung stellet eine andere Zeichnung ein Stük einer erhobenen Arbeit von eben dieser Fabel mit drei Figuren vor; einen von den Söhnen mit einer Wunde in der Seite, und zwo Töchter, von denen die eine so gestellet ist, daß ihr Gesicht, und also auch ihr Schmerz, durch den erhobenen Arm verdeket ist. Eben diese Fabel war erhoben gearbeitet auf der Thüre von Elfenbein an dem Tempel des Apollo, welchen Augustus auf dem Palatino bauete. [2])

§. 31. Pythagoras, einer der berühmtesten Künstler dieser Zeit, wie der Preis, welchen er zu Delphos durch die Statue eines Pankratiasten über den Myron erhalten, bezeuget, war aus Reggio in Großgriechenland, dem heutigen Calabrien, und, nach dem Plinius, der erste, welcher die Haare mit mehrerem Fleisse ausarbeitete. [3]) Diese An-

1) Apollod. l. c. Heynii observat. ad h. l. Pausan. l. 2. c. 21. Meyer.

2) Propert. l. 2. eleg. 23. v. 14.
Auch auf einer Graburne von mäßiger Größe im Museo Pio-Clementino ist Niobe mit ihren Kindern in erhobener Arbeit vorgestellt; die Ausführung dieses Denkmals ist, wie an Graburnen gewöhnlich, nicht von ausserordentlicher Kunst, aber die Anordnung bewunderns-würdig und deutet auf ein herliches Urbild vom schönen Styl. (Mus. Pio-Clem. t. 4. tav. 17. p. 33.) Fea u. Meyer.

3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 4.
Plinius sezt den Pythagoras in die 87 Olympiade; allein er mag etwas früher seine Kunst ausgeübt haben, denn Pausanias erwähnt, daß er die Bildsäule des Astylus, welcher in der 73, 74 und 75 im Wettlaufe, und des Euthymus, welcher in der 74, 76 und

zeige kan̄ zu einer Bestimmung des Alters einiger Statuen dienen. Den̄ wir bemerken an einigen, an welchen sich eine große Wissenschaft und Kunst zeiget, die Haare sowohl des Haupts, als der Schaam, in ganz kleine krepichte Loken reihenweis geleget, in eben der Form, wie die Haare an wahren hetrurischen Figuren gearbeitet sind. Von jenen finden sich zwo Statuen in dem Saale des Palastes Farnese, die unter die schönsten in Rom zu zählen sind, und haben annoch die gezwungen gearbeiteten Haare, als einen Beweis von einem Systema, welches sich von der Natur entfernet hatte. Ferner bemerket man an einigen anderen Figuren, welche Zeichen von der besten Zeit der Kunst haben, wenig ausgearbeitete Haupthaare; und hier können als Beispiele die Söhne und die Töchter der Niobe sowohl als diese selbst angeführet werden. Da also

77 Olympiade im Faustkampf siegte, verfertigt habe. (L. 6. c. 13. c. 6.) Sein Lehrer war Klearchus aus Rhegium. (Pausan. l. 6. c. 4.)

Pythagoras soll nicht nur die Haare sorgfältiger als seine Vorgänger gearbeitet, sondern auch zuerst die Sehnen und Adern ausgedrükt haben: Hic primus nervos et venas expressit. (Plin. l. c.) Dieser Künstler hat dem Plinius zufolge einen Hinkenden verfertigt, an welchem der von einem Geschwür herrührende Schmerz so lebhaft ausgedrükt war, daß man die vorgestellte Empfindung mitzufühlen glaubte. Wahrscheinlich stellte er den Philoktetes vor, und es ist davon in einem tiefgeschnittenen Steine, welchen Winckelmañ unter Numero 119 der Denkmale beibringt, vielleicht noch die Abbildung dieser Statue vorhanden. Von ihm war ferner ein Apollo berühmt, der eine Schlange mit Pfeilen erlegte; die auf dem Stier sitzende Europa und der wechselseitige Brudermord des Eteokles und Polynikes. (Tatian. orat. ad Græcos, c. 53. p. 116. c. 54. p. 118.) Fea u. Meyer.

Pythagoras, als der erste, die Haare mit mehrerem Fleisse und vermuthlich mit gefälligerer Freiheit geendiget hat: so kan̄ man schließen, daß jene Statuen von beiden Arten, sowohl mit sogenan̄ten hetrurischen, als mit wenig ausgearbeiteten Haaren, nicht nach dieses Künstlers Zeit können gemachet sein; folglich müßen dieselben entweder von gleicher Zeit, oder für älter geachtet werden, und hieraus ist zugleich eine Wahrscheinlichkeit zu ziehen, das Werk der Niobe dem Skopas vielmehr als dem Praxiteles zuzueignen.

§. 32. Unter den Künstlern dieser Zeit ist Ktesilaus weniger als andere berühmt, und er war gleichwohl einer von den drei Bildhauern, welche mit dem Polykletus und dem Phidias über Statuen von Amazonen, die für den Tempel der Diana zu Ephesus bestim̄t waren, den Preis erhielten. Die Kritici haben nicht bemerket, daß dessen Name beim Plinius bald Ktesilaus, bald Ktesilas geschrieben ist;[1]) es muß aber eine und dieselbe Person sein, weil da, wo er ihn Ktesilas nennet, eine Statue des Perikles von seiner Hand gerühmet wird.[2])

1) Dieser Fehler ist schon von Harduin verbessert. Fea.

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 14.

Die Kunst des Ktesilaus können wir besser als jene des Pythagoras kennen lernen, den̄ kaum ist zu zweifeln, daß die in Sam̄lungen vorfindlichen Amazonen, welche mit dem Ausdruke von Schmerz im Gesichte eine Wunde an der Brust zeigen, Copien nach der im Altertum berühmten Amazone des Ktesilaus sind, welche derselbe wetteifernd mit dem Phidias, Polykletus, Kydon und Phradmon für den Tempel der Diana zu Ephesus verfertigte. Er übertraf zwar damit den Phidias und Polykletus nicht, wurde aber dem Kydon und Phradmon vorgezogen. Die noch vorhandenen Copien von der Ama-

§. 33. Unter den Werken dieses Ktesilaus war besonders die Statue eines Verwundeten, vermuthlich Helden, bekañt, „an welcher man empfinden koñte, wie viel annoch von seiner Seele „in ihm übrig sei.“ 1) Ich deute diese Figur auf einen Helden, weil ich glaube, daß sich dieser Künstler auf nichts Niedriges heruntergelassen habe, da sein großes Verdienst nach dem Plinius war: edle Menschen noch edler erscheinen zu lassen. 2) Auch in dieser Betrachtung scheinet die Statue des sogenañten sterbenden Fechters im Museo Capitolino, die dem Ktesilaus von Vielen beigeleget wird, nicht von dessen Hand zu sein, weil dieselbe eine Person von gemeinem Stande vorstellet, und die ein arbeitsames Leben geführet, wie das Gesicht, die eine alte Hand, seine Füße und die Fußsohlen anzeigen. 3) Es hat diese Sta-

zone des Ktesilaus, unter welchen die im Museo Capitolino, mit dem Namen CΩCIKΛH, sehr viel Verdienst hat, unterrichten uns also von seiner Kunst, und weñ wir sie mit den Copien nach der Amazone des Polykletus vergleichen, so erhellet theils die Richtigkeit des Urtheils der Alten über die angeführten fünf berühmten Werke und ihre Meister, deñ das Werk des Polykletus war von edlerem Charakter und größerer Schönheit in den Formen; theils nehmen wir ungefähr dieselbe Zeit und denselben Styl in der Behandlung der Haare und im Geschmak der Gewänder wahr; ja, das Ideal der Züge unterscheidet sich kaum merklich. Meyer.
[Ein Umriß dieser verwundeten Amazone ist unter Numero 82 der Abbildungen.]

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 14. *Vulneratum deficientem, in quo possit intelligi, quantum restet animæ.*

2) L. c.

3) In welcher Zeit dieses Denkmal der alten Kunst eigentlich entstanden sei, ist schwer zu sagen. Die kunstreiche Anordnung der ganzen Figur, die natürliche Vor-

ue einen Strik, mit einem Knoten unter dem Kin-
:e, um den Hals geleget, und lieget auf einem
änglich runden Schilde, über welches ein zerbrochenes
Blasehorn geworfen ist. Einen Fechter kañ diese
Statue nicht vorstellen, theils weil sich nicht findet,
as Klopfechtern in guten Zeiten der Kunst Statuen

stellung eines dahinsinkenden sterbenden Mannes, dessen Kräfte allmählig entfliehen, die Wissenschaft, der geistreiche mit dem Ganzen meisterhaft zusammenstimmende Ausdruk im Gesichte, sind Eigenschaften, welche das Werk des griechischen Meißels und des Ruhms, den es erhalten hat, würdig machen. Hingegen hat von den eigentlich griechischen Arbeiten keine so wenig elegante, man möchte sagen schlechtweg natürliche Formen, und die Gestalt zieht nicht an, mit wie großer Kunst und Wissenschaft sie übrigens auch ausgeführt ist. Die Umrisse sind fließend zu nennen, doch die Falten der Haut, und die Winkel, wo Glieder zusammenstoßen, tief und kräftig angegeben. Offenbar ging des Künstlers Zwek zuvörderst dahin, einen gemeinen, aber physisch tüchtigen Menschen mit vollkommen entwikelten Gliedmaßen treu nachzubilden.

Der Ausdruk, so künstlich durch alle Theile des Werks gehalten, so poetisch gedacht, köñte ohne Zweifel einer edlern Einkleidung würdig erachtet werden und ist vornehmlich am Kopfe ungemein gelungen. Der Athem scheint aus dem geöfneten Munde zu dringen; die Augen starren und brechen; es krauset sich die Stirn wie im Todesschauer, und die Haare sträuben sich empor. Obschon dieses Werk glatt polirt ist, erscheinen dennoch an verschiedenen Stellen die Spuren eines kühn geführten Eisens. Restaurirt sind: die Nasenspize, der rechte Arm von der Schulter an, die linke Kniescheibe nebst den Zehen an beiden Füßen, und der Theil des Sokels, worauf sich die rechte Hand stüzt, mit einem Schwert und einem zweiten Blasehorn. Alle diese Ergänzungen sind von Meisterhand gearbeitet, und sollen, was auch nicht unwahrscheinlich ist, von Michel Angelo herrühren. Meyer.

errichtet worden, theils weil kein griechischer Künstler, dem diese Figur würdig ist, wird Fechter gemachet haben, da in den blühenden Zeiten der Kunst den Griechen keine Fechterspiele bekañt waren. Es kañ auch kein Fechter sein, weil er ein krummes Horn, wie der Römer ihre litui waren, trug, welches, wie ich angezeiget habe, zerbrochen vorgestellet unter ihm lieget. 1)

§. 34. Hier aber belehret uns eine griechische Inschrift, 2) daß die Ausrufer oder Herolde (κηρυκες) in den olympischen Spielen zu Elis einen Strik um den Hals trugen, und mit einem Horne bliesen. Diese Inschrift, welche an der Statue eines olympischen Siegers stand, kañ die capitolinische Statue in mehreres Licht sezen. Dieser Sieger war zugleich Herold, und es wird von ihm gesaget, er habe dieses sein Amt verrichtet:

Ουδ' ὑπο σαλπιγγων, ἁτ' αναδειγματ' εχων,

weder auf dem Horne blasend, noch mit dem Strike; deñ das Wort αναδειγματα wird vom Hesychius erkläret mit ἡνιας περι τραχηλοις, Zügel oder Strike um den Hals. 3) Diesen

1) Abbildungen vom sterbenden Fechter bei Bottari im Museo Capitolino (t. 3. tav. 67. 68.), bei Maffei (Raccolta di statue tav. 65.), Montfaucon (Antiq. expl. t. 3. part. 2. p. 155.) [und unter Numero 97 der Abbildungen zu dieser Ausgabe.] Meyer.

2) Das Epigrañ auf die zu Delphi gesezte Statue eines gewissen Archias aus Hybla, welcher dreimal in dem Wettkampf der Herolde zu Olympia durch seine Stimme den Sieg errungen, ist aus dem Pollux (l. 4. c. 12. segm. 92.) bekañt. Jakobs hat es (Anthol. t. 4. p. 185. n. 313.) abdruken lassen, und erklärt. Meyer.

3) Hesych. v. αναδειγματα.

Jakobs verbessert sehr passend ἡνιας in ταινιας, so

Strik legeten diese Herolde vielleicht um, wie Salmasius vermuthet, aus Behutsamkeit im Blasen, damit sie nicht etwa eine Ader zersprengen möchten. Das Lob des Herolds in der Inschrift ist also, daß derselbe kein Horn noch Strik nöthig gehabt, sondern daß er mit seiner Stimme die ganze Versamlung der Griechen in den olympischen Spielen überrufen und sich deutlich vernehmen lassen können.

§. 35. Hier ist aber ein Unterschied zu machen unter den olympischen Herolden, und unter denen, die von einem Heere an das andere und von einer Stadt an die andere abgeschiket wurden; und von diesen findet sich nicht, daß sie Hörner zum Blasen getragen haben. Diese trugen insgemein einen Caduceus, welchen auch Jason zum Zeichen seiner friedlichen Gesinnung nahm, da er zu Kolchos mit den Söhnen des Phryxus und mit dem Telamon an das Land stieg;[1]) und zuweilen nebst dem Caduceus in der einen Hand, einen Spieß in der anderen, gleichsam Krieg und Frieden vorzulegen; daher war von solchen Herolden das Sprichwort genommen: το δορυ και το κηρυκειον ἁμα πεμπειν, den Spieß und den Caduceus zugleich schiken, das ist: Krieg und Frieden anzubieten.[2]) Mit diesen beiden Zeichen seiner Gesandtschaft ist ein Herold, eine unbekleidete heroische Figur mit Lorbeeren bekränzet, welche einen weissen Hut, als ein Wanderer, auf die Schulter herab geworfen hat, auf einem Gefäße von gebrañter Erde in dem Museo des Collegii Romani gemalet;

daß hier Binden zu verstehen sind, welche die Herolde um den Hals legten, um beim Rufen nicht zu sehr die Arterien anschwellen zu lassen. Meyer.

1) Apollon. Rhod. Argon. l. 3. v. 197.

2) Polyb. l. 4. c. 52. Suidas v. δορυ.

den Caduceus hält derselbe in der rechten Hand, und in der linken einen langen Spieß. Dieses Gefäß ist zu Ende des dritten Kapitels des vorläufigen Tractats meiner alten Denkmale in Kupfer vorgestellet. 1)

§. 36. Zuweilen trugen die Herolde, die man auch γραμματεις nennete, das ist: Überbringer der Befehle des Heerführers an das Heer, 2) einen Spieß, und an demselben eine Art von Wimpel (ταινια) gebunden, welche fliegende Binde gleichsam als ein Zeichen der Unverlezlichkeit ihrer Person anzusehen ist, und vermuthlich gleiche Bedeutung hatte mit der Binde des Apollo, die der Priester Chryses beim Homerus an sein Zepter gebunden trug; 3) und weñ sie gute Botschaften überbrachten, war der Spieß mit Lorbeerzweigen bewunden. 4) Aus dem Schilde unserer Statue kañ man schließen, daß es kein Herold der olympischen Spiele ist, wo nicht auf Leben und Tod gestritten, folglich kein Schild geführet wurde. Da wir nun wissen, daß die Herolde barbarischer Völker mit Flö-

1) [Numero 11 der Vignetten zu den Denkmalen.]

2) Diod. Sic. l. 15. c. 52.

Es möchte schwer sein, zu beweisen, daß γραμματευς so viel als Herold bedeute. Wir erinnern uns keiner Stelle, wo dieses Wort eine solche Bedeutung hätte; und in der angeführten aus dem Diodorus bezeichnet γραμματευς eine Kriegsstelle bei den Thebanern, welche der eines heutigen Adjutanten mag ähnlich gewesen sein. Meyer.

3) Ιλ. Α. I. v. 14 — 15.

4) Plutarch. in Pompei. c. 41.

Γραμματηφοροι sind keine Herolde, sondern Briefträger, deren Lanzenspize mit Lorbeer umwunden war, um hier die frohe Botschaft von dem Tode Mithridatis anzudeuten. Meyer.

en und mit einer Leyer an ihre Feinde abgeschi-
et wurden, um die Gemüther zu erweichen zu Anhö-
ung der ihnen gemacheten Botschaft:[1]) so kan man
lauben, daß bei den Griechen auch üblich gewesen,
Herolde, die als Abgeordnete dieneten und überhaupt
Personen, die κηρυκες, præcones hießen, nach Art
er olympischen Herolde, mit einem Horne und ei-
em Strike um den Hals abzusenden,[2]) und daß
ieselben über dieses noch mit einem Schilde bewaf-
et gewesen, da der heutige Gebrauch, Trompeter
ls Herolde abzuschiken, aus dem Altertume bis auf
nsere Zeit sich scheinet erhalten zu haben. Nächst-
em wissen wir, daß Virgilius vom Misenus,
es Hektors Herolde, saget:

1) Athen. l. 14. c. 6. [n. 24.]

2) Aber gerade dieses war zu beweisen, besonders da kurz vorher gesagt ist, man finde in keiner Stelle eines alten Autors, daß die Herolde ein Horn gebraucht, wohl aber daß sie einen Stab und eine Lanze getragen. Der Stab ist immer das Keñzeichen der Herolde gewesen, weñ sie den Frieden ankündigen wollten. (Thucyd. l. 1. c. 146. et Schol. ad. h. l. Servius ad Æneid. l. 4. v. 242.) Die Lanze diente als Zeichen zur Ankündigung des Krieges (Polyb. l. 4. c. 52.), und weil die Herolde für geheiligte, gleichsam von den Göttern gesandte Personen betrachtet wurden, so durften sie also von den Feinden eben so wenig beleidigt werden, als es ihnen erlaubt war, jene auf irgend eine Weise zu beleidigen. (Diod. Sic. l. 5. c. 75. Suidas v. κηρυκειον.) Deßhalb gingen sie auch bloß und ohne Waffen (Chrysost. orat. 37. p. 483.); sie werden folglich auch keinen Schild als eine Vertheidigungswaffe getragen haben, noch ein Schwert zum Angrif. Hieraus würde man nun vermuthen können, daß die Figur auf dem angeführten Gefäße etwas ganz anderes als einen Herold vorstelle, weil ihr ein Schwert zur Seite hängt, weñ anders dieses Kunstwerk eine griechische Arbeit ist. Aus Pollux (l. 4. c. 12. segm. 94.) erhellet, daß die Herolde sich keines Horns, sondern nur ihrer Stimme bedienten. Fea.

Et *lituo* pugnas insignis obibat et *hasta*, [1]) welcher also ein krummes Blasehorn und einen Spieß zu tragen pflegete. Man könte hier fragen, wie und warum in der Statue, von welcher wir reden, ein verwundeter und sterbender Herold abgebildet worden. Ob ich gleich nicht schuldig bin, hierauf zu antworten, nachdem ich glaube Gründe genug angeführet zu haben, die uns in derselben einen verwundeten Herold zeigen, kan ich dennoch dem Leser zu erwägen überlassen, ob hier etwa Polyphontes, der Herold des Königs Lajus zu Theben, welcher zugleich mit seinem Herrn vom Ödipus ermordet wurde, abgebildet sein könne; [2]) oder ob es Kopreas, der Herold des Eurystheus, sein könne, welchen die Athenienser ermordeten, da er die Nachkommen des Herkules, die zu dem Altare der Barmherzigkeit in ihrer Stadt Zuflucht genommen hatten, mit Gewalt wegführen wollte. [3]) Diese Meinung könte einige Wahrscheinlichkeit gewinnen, da Kopreas der berühmteste Herold aus der mythologischen Geschichte ist, dessen Gedächtniß alle Jahre öffentlich zu Athen erneuert wurde, indem diese Stadt diesen an einem Herolde begangenen Mord noch zu den Zeiten des Kaisers Hadrianus betrauerte. Da das Gesicht unserer Statue eine bestimte Person abbildet, könte gemuthmaßet werden, daß es etwa Anthemokritus sei, ein von den Megarensern erschlagener Herold der Athenienser, dessen Tod, wie Pausanias meldet, Ursache war, daß die Stadt Megara den Zorn der Götter empfand, und, ohnerachtet Kaiser Hadrianus derselben wohlwollte, sich nicht erholen konte. [4])

1) Æn. l. 6. v. 167.
2) Apollod. l. 3. c. 5. n. 7.
3) Philostrat. Vit. Sophist. l. 2. c. 1. n. 5.
4) L. 1. c. 36.

§. 37. Myron, aus Athen oder von Eleutheris
m attischen Gebiete, war mit dem Polykletus

Anthemokritus war von Perikles als Herold gesendet (Plutarch. in Pericl. c. 30.); darum könnte man mit einigem Grunde vermuthen, daß demselben auch von Perikles eine Statue sei gesezt worden, und diese das von Plinius gerühmte Werk des Ktesilaus gewesen, weil, wie im §. 32. angemerkt ist, derselbe Künstler auch vom Perikles selbst eine Statue verfertigt hatte. Allein Plutarchus meldet nichts von einer Statue zu Ehren des Anthemokritus, sondern berichtet nur, daß derselbe in der Nähe des thriasischen Thors öffentlich begraben worden, und Pausanias (l. 1. c. 36.) sah dessen Denkmal (μνημα) auf dem Wege von Athen nach Eleusis. Die Statue des sterbenden Fechters hat auch keinen Bart, der doch zur Zeit des Perikles noch getragen wurde, und auch der mit seinem Namen bezeichneten Herme im Museo Pio-Clementino nicht fehlt. Aus dem Athenäus (l. 13. c. 3. [n. 18.] wissen wir, daß die Sitte des Bartscheerens in Griechenland und namentlich in Athen nicht früher als zu Alexanders des Großen Zeit eingeführt wurde, welcher, nach Plutarch (in Thes. c. 5.) zuerst seinen Soldaten den Bart abnehmen ließ, damit sie von den Feinden nicht bei demselben möchten angefaßt werden. Aber an dem sterbenden Fechter findet sich, wenn schon kein ganzer Bart, doch ein Stuzbart, dieser war bei barbarischen Völkern gebräuchlich, und könnte also Anlaß geben zu glauben, daß die Griechen sich der Barbaren zu Herolden bedient hätten, folglich die Statue einen solchen vorstellen werde. Hierauf läßt sich antworten, daß zwar die Stuzbärte bei den barbarischen Völkern, unter andern bei den Celten, Mode waren (Diod. Sic. l. 5. c. 28. Cæs. de bello gall. l. 5. c. 14. Sidon. Apollinar. Panegyr. maj. v. 243.), allein die Griechen werden sich wohl schwerlich der Ausländer zu dem wichtigen Amt eines Herolds bedient haben, zumal, da wir aus dem Athenäus (l. 6. c. 6. [n. 26.] ersehen, daß die Herolde Griechen waren und aus einer bestimmten Familie; auch findet sich wohl kein Beispiel für das Gegentheil. Fea.

aus ebenderselben Schule.[1]) Derjenige Myron, welcher die Statue des Ladas, eines Läufers Alexanders des Großen, gearbeitet, kan also nicht Myron der Schüler des Ageladas sein.[2]) Unter gedachten Künstlern, die in der sieben und achtzigsten Olympias geblühet haben, ist er der letzte, welchen ich, dem Plinius zufolge, hier angegeben habe. Es hat derselbe vornehmlich in Erzt gearbeitet,[3]) und seine Thiere wurden nicht weniger als seine Figuren geschäzet:[4]) unter diesen war sein Diskobolus, oder einer, welcher mit dem Diskus wirft, berühmt.[5]) Vier Ochsen von My-

[Fea möchte aus der Statue entweder einen spartanischen Trompeter, oder auch den Schildträger eines Feldherrn machen.]

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19.
Eleutherä, der Geburtsort Myrons, gehörte ursprünglich zum böotischen Gebiete; aber die Einwohner unterwarfen sich freiwillig den Athenern, aus Liebe zu deren Verfassung und aus Haß gegen Theben. (Pausan. l. 1. c. 38.) Daher wird auch Myron von Pausanias fast immer ein Athener genant. Meyer.

2) Der Autor verwechselt hier den Ladas von Lacedämon, welchen Myron in seiner gepriesenen Statue vorstellte, (Analecta, t. 3. p. 218. n. 313.) mit einem späteren Ladas aus Rhegium (Pausan. l. 3. c. 21. l. 10. c. 23.), welcher in der 125 Olympiade im Stadio siegte. Meyer.

3) Und zwar in Erzt, das zu Delos zubereitet war, da sich Polykletus des äginetischen bediente, indem Myron und Polykletus sogar auch in der Mischung der Materie zu ihren Werken wetteiferten. (Plin. l. 34. c. 2. sect. 4—5.) Meyer.

4) Daher sagt Petronius (c. 88.) von Myron: „daß „er beinahe die Seelen der Menschen und Thiere mit „seiner Kunst umfaßt.“ Meyer.

5) Quintil. l. 2. c. 13. [n. 10.] Lucian. in Philops. c. 18.
Vergleichet man mit diesen Stellen die um 1780

ons Hand standen um den Altar in dem Vorho-
des Tempels des Apollo Palatinus zu Rom,
elchen Augustus erbauet hatte; 1) und wem sind
icht die Siñschriften auf dessen berühmte Kuh be-
ñt? 2) unter welchen zwei vom Anakreon sind: 3)
an kañ sich dieselbe einigermaßen vorstellen in ei-
er schönen Kuh von Marmor in Lebensgröße, die
t der Villa Aldobrandini stehet. Plinius
edenket der Gedichte der berühmten Erinna von

in der Villa Palombara zu Rom aufgegrabene und an die Familie Massimi gekommene, noch fast unbeschädigte Statue nebst mehreren andern Tronc von ähnlichen Figuren, worunter der sogenañte fallende Fechter im Museo Capitolino wohl am vorzüglichsten gearbeitet ist: so erhellet deutlich, daß dieselben dem genañten Meisterstüke des Myron nachgebildet sein müßen. Umgekehrt erhält die Stelle aus dem Lucianus durch diese Nachbildungen Licht, und Fea (t. 2. p. 212.) bemerkt richtig, daß unter dem Worte την δισκοφορον die den Diskus haltende Hand, und unter dem Worte τῳ ἑτερῳ der linke halbgebogene Fuß zu verstehen sei. Die Alten reden über den Diskobolos des Myron als von einem Werke aus Erzt (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3. Lucian. Philops. c. 18 — 20.), und zur Zeit Lucians scheint dieses Meisterstük noch in Athen gewesen zu sein. Meyer.

1) Propert. l. 2. eleg. 23. v. 7.
Man vergleiche über diesen von Augustus geweihten Tempel: Lursenius de templo et bibliotheca Apollini ab Augusto dicata. Franeq. 1719. 8. Meyer.

2) Analecta, t. 3. p. 196. n. 127 — 128.
Sie stand zu Athen und wurde dort noch von Cicero (Verr. act. 2. l. 4. c. 60.) gesehen. Zu den Zeiten des Procopius (de bello Goth. l. 4. c. 21.) war sie zu Rom. Meyer.

3) Sie werden nun zu den Epigrammen gezählt, deren Verfaßer unbekañt sind. Meyer.

Lesbus über ein Grabmal, welches Myron einem Heupferde und einer Heuschreke errichtet.[1])

§. 38. Aus diesen Sinngedichten hat Joseph Scaliger einen Einwurf gemachet wider die Zeit, in welche Plinius den Myron sezet, und er glaubet, da Erinna sowohl des Anakreons als der

1) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

Diese Stelle hat Veranlassung gegeben, den Myron irrig zu einem Zeitgenossen des Anakreon und der Erinna zu machen.

Wiewohl wir kein unzweifelhaftes Original von Myron besizen, so sind doch von seinem Diskobolos noch einige sehr gute Copien in Marmor übrig. Die in der Villa Palombara gefundene, welche an die Familie Massimi gekommen, mag zwar nicht die am besten gearbeitete, aber die wohl erhaltendste sein, denn ausser einem Stük des rechten Beins unter dem Knie bis zum Fußgelenke, ist nichts daran ergänzt; darum wurde sie zuerst, weil man ihre Übereinstimmung mit Stellen Quintilians und Lucians wahrgenommen, als eine Copie des Diskobolos erkannt. Ein solches Stük, in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden, und nach der erwähnten wenig beschädigten Figur ergänzt; steht im Museo Pio-Clementino; ein ähnlicher Sturz wurde zum Diomedes mit dem Palladium gemacht und ist nach England gegangen. Noch ein anderer mit aufgeseztem nicht dazu gehörigen Kopf, restaurirtem rechten Arm, linken Schenkel und Bein, nebst dem rechten Beine vom Knie an, befindet sich zu Florenz und hat sonst für einen Sohn der Niobe gegolten. Bruchstüke von eben einer solchen Figur, zumal gut gearbeitete Beine, mit andern Fragmenten und schlechten Restaurationen zu einer Statue gemischt, trift man in der Villa Panfili. Endlich gehört noch der von Monot restaurirte, unter dem Namen des fallenden Fechters bekannte Sturz im Museo Capitolino hieher. Er ist am besten nach Myrons Original gearbeitet, und in der That vortreflich; der Rüken kann für ein Meisterstük gelten; die linke zusammengezogene Seite und Hüfte verdienen nicht geringeres Lob. Für Altertumsforscher kann über-

Sappho Zeitgenossin gewesen, daß derselbe älter sein müßte, das ist: in die sechzigste Olympias zu sezen wäre;[1]) folglich würde Plinius, der den

dem noch die nähere Betrachtung der Arbeit der Haare um die Schaam einiges besondere Interesse haben; man bemerkt nämlich daran den Geschmak des ältern Styls; sie sind in sehr viele flache Lökchen gelegt und selbst die einzelnen Haare an diesen Lökchen mit großem Fleiß ausgearbeitet. Auch an der florentinischen Figur, wiewohl sie weicher und fließender behandelt ist, also wohl später verfertigt sein mag, zeigt sich an eben den Theilen die Spur dieser Manier in der Arbeit der Haare, welche ganz kurz, kraus und reihenweis in vielen kleinen Lökchen gelegt sind.

[Der Umriß eines Diskobolos unter Numero 80 der Abbildungen.]

Von der Kuh Myrons glaubt Visconti unter den Thieren im Vatican (Mus. Pio-Clem. t. 7. tav 31. p. 54.) eine alte Copie zu finden, aber das Denkmal erregt durch den Geist und die Kunst seiner Anlage ein viel geringeres Interesse, als man von einer Copie nach Myrons Werk erwarten darf.

Es ist eher zu glauben, daß eine auf Münzen von Dyrrachium und Karystus vorkommende Kuh, die ihr Kalb säugt, dem Kunstwerke Myrons nachgebildet sei. Die Kuh aus der Villa Aldobrandini, welche der Autor anführt, ist der Sage nach um 1770 des vorigen Jahrhunderts nach England gewandert, und nicht einmal aus guten Abbildungen bekañt ist. Von Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.) wird unter andern Werken Myrons auch ein Hund genañt, und es ließe sich muthmaßen, daß der eine von den zwei sizenden großen Hunden (5 B. 6 K. 23 §. Note.) nach Myron copirt sei. Der mächtige Styl, vereint mit ausnehmend viel Natürlichkeit, entspricht wenigstens dieser Vermuthung. Das Original zum andern fast ähnlichen Hund köñte ein ebenfalls von guter Hand verfertigtes Gegenstük gewesen sein. Meyer.

1) Animadv. in Euseb. chronic. p. 124.

Scaliger bestim̃t die 60 Olympiade nicht, sondern

Myron in die sieben und achtzigste Olympias sezet, sich selbst widersprochen haben, weñ Erinna besagete Gedichte auf Myrons Kuh gemachet hat.[1] Ich will über diesen anscheinenden Widerspruch nicht entscheiden. Es köñte aber gemuthmaßet werden, daß Myron in früheren Zeiten geblühet habe, theils aus den Statuen von Holz, welche er gearbeitet, unter welchen eine Hekate zu Ägina war,[2] noch mehr aber aus der sehr alten Schreibart der Inschriften,[3] die, nach dem Pausanias, unter den Statuen von der Hand dieses Künstlers zu Elis standen, welche Anmerkung dieser Scribent von keiner Inschrift an Statuen des Phidias, des Polykletus und ihrer Zeitgenossen machet. Ferner köñte auf ein höheres Alter im Myron geschlossen werden aus dessen mit silbernen Buchstaben eingelegeten Namen, welchen dieser Künstler auf den Schenkel eines Apollo von Erzt, der zu Agrigentum war, gesezet hatte:[4] deñ dieser Gebrauch, Schrift auf die Figur selbst zu sezen, war, so viel wir wissen, bei dem Phidias nicht mehr üblich, und es muß derselbe in frühere Zeiten zurükgesezet werden. Wir wissen aber, daß dieses der Gebrauch war zu Zeiten des Anakreon, dessen Zeitgenosse

sagt nur, daß Myron nicht in die 87 Olympiade fallen könne. Meyer.

1) Nicht auf Myrons Kuh, sondern auf das Grabmal, welches er Heuschreken gesezt hatte. (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.) Meyer.

2) Pausan. l. 2. c. 30.

3) Id. l. 5. c. 22.

Pausanias redet von einem Werke des Lykius, Myrons Sohne. Meyer.

Und nicht die Schreibart, sondern die Form der Buchstaben war altfränkisch. Siebelis.

4) Cic. in Verr. act. 2. l. 4. c. 43.

Myron aus angeführeten Sinschriften scheinen köñte: deñ eine andere Sinschrift dieses Dichters gedenket einer Statue des Mercurius, die auf dem Arme in einer Inschrift den Namen desjenigen anzeigete, der diese Statue hatte sezen lassen. 1)

§. 39. Hier ist zu erinnern, daß Myron seinen Namen auf gedachtem Apollo nicht wider ein öffentliches Verbot gezeichnet, wie jemand ohne Grund vorgibt; 2) deñ Cicero, von welchem diese Nachricht komt, saget kein Wort von einem Verbote. 3) Es ist wahr, daß Phidias nicht die Erlaubniß hatte, seinen Namen an die Statue des olympischen Jupiters zu sezen; es ist aber hieraus nicht ein Gleiches auf alle andere Statuen zu schließen. 4)

1) Suid. v. αγιςω et ib. not. Küster.

2) Fraguier, de la galerie de Verres. Academ. des Inscript. t. 6. Mém. p. 568.

3) L. c.

Aus einer andern Stelle des Cicero (Tusc. l. 1. c. 15.) köñte dieses gefolgert werden, indem er sagt: „Warum hat Phidias sein Bildniß in den Schild der „Minerva geschnitten, da er seinen Namen nicht ein„graben durfte?“ (quum inscribere non liceret?) Doch, es ist wahrscheinlich, daß non aus nomen corrumpirt ist, und man wird lesen müßen: quum inscribere nomen liceret. Meyer.

Auch Rath wollte die Stelle so lesen: cum inscribere * non liberet; das Sternchen sollte das ausgefallene Wort nomen anzeigen. Übrigens ist es wohl nur eine Vermuthung Ciceros, daß es dem Phidias nicht erlaubt gewesen, seinen Namen auf das Kunstwerk zu sezen; deñ man vergleiche den Lucian (Imagin. c. 4.), [wo erwähnt ist, daß Phidias seinen Namen auf seine Minerva Lemnia zu sezen für werth gefunden.] Siebelis.

4) Pausanias (l. 5. c. 10.) führt die zu den Füßen des Gottes befindliche Inschrift an:

Φειδιας Χαρμιδυ υιος Αθηναιος μ' εποιησε.

Zulezt könte man wider den Plinius selbst anführen, was er von der Arbeit der Haare an den Figuren des Myron saget: capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset,[1] woraus folgen würde, daß er der Zeit nahe gewesen, in welcher man die Haare also arbeitete, indem er sich sonst beflissen haben sollte, in diesem Theile der Kunst nicht unter den Künstlern der vom Plinius angegebenen Olympias zu sein, welche die Haare besser zu arbeiten verstanden.[2]

§. 40. Ich gestehe hingegen, daß das Lob, welches Plinius dem Myron gibt: primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus; indem er ihn in der Harmonie selbst dem Polykletus vorziehet, wider obige Muthmaßung sei: deñ hätte er lange

Auch an der Minerva aus Gold und Elfenbein war der Name des Phidias zu lesen. (Plutarch. in Pericle, c. 13.) Aber, daß er in dem Schilde der Göttin sich selbst als einen alten Glazkopf, welcher mit beiden Händen einen Stein aufhob, und den Perikles schön, wie er mit dem Spieße gegen eine Amazone zielt, und die Ähnlichkeit des Gesichts zum Theil durch den Spieß verbergen will, abgebildet, wurde ihm zum Vorwurf gemacht. Meyer.

1) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

2) Pausanias (l. 6. c. 2.) erwähnt zweier Bildsäulen, welche Myron für einen gewissen Lykinus verfertigt habe, der längere Zeit nach dem Einfalle der Perser in Griechenland den Sieg im Pferderennen zu Olympia errungen hatte. Dieses und die Stellen, in welcher Cicero (de clar. orat. c. 18.) und Quintilian (l. 12. c. 10. [n. 7.] den Myron unter den Künstlern anführen, sezt es ausser Zweifel, daß sich mit ihm der erste große Kunstkreis schließt, und daß er, wie Plinius sagt, um die 87 Olympiade gelebt habe. Meyer.

vor diesem gelebet, scheinet solcher Vorzug in der Kunst nicht statt zu finden. Eben diese Stelle scheinet nicht verstanden zu sein; und Harduin glaubet, es wolle dieselbe sagen, Myron habe sich mehr beflissen auf dasjenige, was seine Kunst vervielfältigen könne, oder vielmehr, welches er vorziehet, daß er der Meister von vielen Statuen gewesen. Ich glaube, das Wort numerosior zeiget an, daß Myron mehr Harmonie in die Kunst gebracht habe;[1]) und in diesem Verstande ist nicht allein bei den alten Römern das Wort numerus gebrauchet, sondern es hat noch izo in der italiänischen Sprache eben diese Bedeutung, indem man z. E. saget: la maestà del numero omerico, die Majestät der Harmonie des Homerus. Eben diese Bedeutung hat numerosior beim Plinius, wo derselbe vom Antidotus redet.[2])

§. 41. Unter Myrons Schülern führet Plinius einen mit Namen Lycius an, und als ein Werk desselben einen Knaben, welcher Feuer anblies.[3]) Man könte sich denselben vorstellen,

1) Daß numerosus und numerus diese Bedeutung haben könne, auch wenn von Werken der bildenden Kunst die Rede ist, läßt sich durch keine Stelle eines alten Autors darthun. Meyer.

2) L. 35. c. 11. sect. 40. n. 28.

Unter den Werken Myrons waren besonders die drei Kolossalstatuen der Minerva, des Herkules und des Jupiters zu Samos berühmt, welche Antonius nach Rom bringen ließ; Augustus aber, den Jupiter ausgenommen, welcher auf dem Capitolio aufgestellt wurde, wieder zurükgab. (Strab. l. 14. c. 1. n. 15.) Auch durch seine Argonauten war er bekannt (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 17.) und Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 3. p. 65.) hält die oft wiederholte Statue des beschuhenden Jason für ein Hauptbild aus dieser Grupe. Meyer.

3) Pausanias (l. 5. c. 22.) gedenkt eben dieses Lykius

wie die Figur eines Knaben, welcher in einem kleinen Grupo der Farnesina, wo ein alter Mañ ein ganzes Schwein über einen Kessel geleget hat, auf einem gebogenen Knie sizet, und das Feuer unter dem Kessel anbläset. 1)

§. 42. Ich schließe diese Betrachtung über die Kunst des Phidias und dessen Zeitgenossen mit der Bemerkung, daß dieses die Zeit war, wo man in der Kunst weniger die alten als die neuen Werke

und (l. 10. c. 19.) eines andern Schülers Praxias, welcher am Friese des Tempels zu Delphi die Gesichter (τα προσωπα) mehrerer Figuren gearbeitet. Myron starb in Dürftigkeit. (Petron. c. 88. p. 322.) Meyer.

Nach Pausanias (I. 23. 8. V. 22. 2.), wo nur Λυκιου του Μυρωνος steht, war Lykius ein Sohn Myrons. Des Athenäus Stelle: ην δε υιος — υιος του ανδριαντοποιου (XI. [c. 11. n. 72.], die Harpokration und Suidas wiederholt haben, entscheidet dafür. Siebelis.

1) Der oft genañte und durch seine Sosandra (Lucian. Imag. c. 6.) berühmte Kalamis hätte hier eine Erwähnung verdient. Pausanias (l. 1. c. 3.) läßt ihn noch zu den Zeiten des peloponnesischen Krieges die Statue eines Apollo αλεξικακος verfertigen. Vergleicht man mit dieser Nachricht eine andere (Pausan. l. 6. c. 12.), nach welcher Kalamis die Pferde und die auf ihnen sizenden Knaben an dem Weihgeschenke Hierol, das von dessen Sohne Dinomenes nach Olympia geschikt wurde, verfertigt hatte, und daß die von den Agrigentinern nach Besiegung der Stadt Motya (Olymp. 75. 1.) aus der erhaltenen Beute nach Olympia geweihten Knaben aus Erzt, welche in bittender Stellung ihre Rechte gen Himmel strekten, für eine Arbeit des Kalamis galten: so ergibt sich ungefähr die Zeit, wañ dieser Künstler, dessen Geburtsort unbekañt ist, gelebt, und daß er ein sehr hohes Alter müße erreicht haben. Dem Quintilian (l. 12. c. 10. [n. 7.] und Cicero zufolge (de clar. orat. c. 18.) köñte man vermuthen, daß er früher als Myron geblüht habe. Meyer.

schäzete, wovon das Gegentheil unmittelbar nach gedachter Künstler Zeit, und mit Recht geschah. Daher kan hierauf gedeutet werden, was Thucydides den Gesandten von Korinth in einer Rede in den Mund leget, welche sagen: daß in der Kunst allezeit das Leztere (τα επιγιγνομενα) den Vorzug habe.[1])

§. 43. Ein gelehrter Brite behauptet, daß die bekante Vergötterung des Homerus, in dem Palaste Colonna zu Rom, zwischen der zwei und siebenzigsten und vier und neunzigsten Olympias gemachet worden, und dieses aus Gründen, welche ihm die vermeinete Schreibart eines Worts auf diesem Marmor, welches die Zeit bedeutet, gibt.[2]) Wen dieses Vorgeben seine Richtigkeit hätte, und mit dem Augenscheine bestehen könte, so würde dieses Werk eines der ältesten Überbleibsel aus dem Altertume, und aus dem hohen Style der Kunst sein. Es war nicht zu fordern, daß er aus der Arbeit der Kunst urtheilete, weil er das Stük vermuthlich nicht gesehen; also hat er sich auf die so viel und weitläuftig abgehandelte Schreibart gedachten Worts verlassen.[3]) Aber derselbe hat nicht gewußt, daß Fabretti die Vergehung aller Gelehrten, die über dieses Werk geschrieben, in Absicht des besageten Wortes bereits vor mir bemerket und angezeiget;[4]) es stehet dieses

1) Thucyd. l. 1. c. 71. [Antiphanes in Alcestide: Ἐν καινον εγχειρημα, και τολμηρον η, πολλων παλαιων εςι χρησιμωτερον.]

2) Reinold. hist. lit. Gr. et Lat. p. 9.

3) Man lese, was Spanheim (de præst. et usu numism. dissert. 2. §. 3. p 96.), Cuper, Schott, und Andere (Chishul. Inscr. sig. p. 23. Marchand, Diction. hist. art. *Archelaus.*) über das Wort ΚΗΡΟΝΟΣ gesaget haben. Winckelman.

4) Explic. Tab. Iliac. p. 347.

Wort gesezet, wie es sollte gewöhnlich geschrieben werden, nämlich ΧΡΟΝΟΣ.[1]) Folglich wird alle Muthmaßung nichtig, welche aus einer übel bemerkten Schreibart auf die Bestimmung der Zeit dieses Werkes gemachet worden. Hingegen ist es so wenig gedachter Zeit gemäß, daß es vielmehr offenbar von späteren, und von der Kaiser Zeiten sein muß. Die

1) Eine andere Vergötterung des Homerus ist auf einem Gefäße von Silber, in Gestalt eines Mörsers, unter den herculanischen Entdekungen vorgestellet. Der Dichter wird auf einem Adler in die Luft getragen, und auf beiden Seiten sizen zwo weibliche Figuren auf Zieraten von Laubwerke, beide mit einem kurzen Degen an der Seite. Die zur Rechten hat einen Helm; mit der einen Hand fasset sie an ihren Degen, und sizet mit gestüzetem Haupte, und in tiefen Gedanken: die andere hat einen spizigen Hut, so wie er dem Ulysses gegeben ist, und hat ebenfalls die eine Hand am Degen, und mit der andern hält sie ein Ruder. Jene bedeutet vermuthlich die Ilias, als den tragischen Theil des Homerus, und diese die Odyssea. Das Ruder und der spizige Hut ohne Krempen, nach Art der levantinischen Seeleute, bildet des Ulysses große Reisen zu Wasser. Die Schwäne unter den Zieraten über der vergötterten Figur haben auch ihre Deutung auf den Dichter. Bajardi hat in dem Verzeichnisse der herculanischen Entdekungen (Catalog. de' Monumenti d'Ercolano, Vasi, n. 540. p. 246.) diese Vorstellung ohne alle Anscheinung eine Vergötterung des Julius Cäsar getaufet, wider welchen Einfall der Bart der auf dem Adler getragenen Figur allein, ohne andere Kennzeichen, ein Bedenken hätte machen sollen. Caylus würde es ohne den Bart auf die Vergötterung eines Kaisers deuten (Rec. d'Antiq t. 2. pl. 41. p. 121.); allein er hat nach einer Zeichnung geurtheilet, welche nur allein die Figur auf dem Adler zeigete. Winckelmann.

[Man vergleiche das Sendschr. v. d. hercul. Entdek. §. 77. Eine Abbildung bei Fea und in Tischbeins Homer nach Antiken, III. S. 23 — 24.]

Figuren sind keine Spanne lang, folglich zu klein, um eine schöne Zeichnung anzubringen; und es sind erhobene Werke übrig, welche in grösseren Figuren viel mehr geendiget und fleissiger ausgearbeitet sind. Der auf demselben gesezete Name des Künstlers, Archelaus, eines Sohnes des Apollonius von Priene, gibt dem Werke keinen Schein von Vorzüglichkeit der Kunst: deñ es finden sich auf sehr schlechten Arbeiten der lezten Zeit der Kunst die Namen des Meisters gesezet, wie ich unten anführen werde. Es ist dieses Werk auf der Via Appia, ohnweit Albano, an einem Orte gefunden,[1]) welcher ehemals ad Bovillas, izo alle Frattocchie heisset, und dem Hause Colonna gehöret, wo ehemals eine Villa Kaisers Claudius war, und es ist zu glauben, daß es zu dieses Kaisers Zeiten gemachet worden.[2]) An eben dem Orte ist die sogenañte Tabula Iliaca entdeket, die ein gewisser Canonicus Spagna, als er daselbst auf die Jagd ging, fand, von welchem dieses Stük durch Erbschaft an das Haus Spada kam, und von demselben als ein Geschenk in das Museum Capitolinum.[3]) Von eben der Größe, von eben dem Marmor und von einerlei Styl der Zeichnung und der Arbeit ist die sogenañte Aussöhnung des Herkules, und daher ist zu vermuthen, daß auch dieses erhobene Werk am gedachten Orte entdeket worden; es war in der Kleiderkammer des Palastes Farnese, und ist durch einen besondern Zufall Seiner Eminenz dem Herrn Cardinal

1) [Zwischen den Jahren 1650 — 1660.]

2) Wie auch Kircher glaubte. (Lat. vet. et nov. part. 2 c. 7. in fine.) Fea.

3) Dieses Denkmal ist abgebildet und erklärt von Fabretti (Explic. Tab. Iliac. p. 347.) und Foggini. (Mus. Capitol. t. 4. tab. 68.) Fea.

Alexander Albani zu Theil worden, welcher es in seiner Villa aufstellen lassen.[1])

§. 44. In meinen Denkmalen des Altertums habe ich einige von den Vergehungen der Gelehrten über die Auslegung der Vergötterung des Homerus angezeiget,[2]) und erinnere hier, was mir damals nicht eingefallen ist, daß die zwei Bänder, die von dem Köcher des Apollo, über den Dekel des Dreifußes hängen, lederne Riemen waren, wie wir aus der Geschichte des berühmten messenischen Heerführers Aristomenes wissen: deñ dieser wurde von kretischen Bogenschüzen, die auf ihn lauerten, überfallen, und mit Riemen ihrer Köcher gebunden.[3]) Die Ursache gedachter Ver-

1) [Man vergleiche: Vorläuf. Abh. 4 K. 136 §. — G. d. K. 7 B. 1 K. 5 §. Note.]

2) [2 Th. 33 K.]

3) Pausan. l. 4. c. 19.

[Diese Vergötterung Homers (Apotheosis Homeri) ehmals im Palaste Colonna zu Rom, ist im Jahre 1819 vom britischen Museo für 1000 Pfund Sterling angekauft worden. G. H. Noehden, Aufseher am erwähnten Museo, gibt im Kunstblatte v. J. 1821. N. 70 — 71, genaue Nachrichten über dessen Schiksale und Beschaffenheit. Das Werk ist aus einem Stüke weißgelblichen Marmors und nicht verwittert oder abgerieben. Die Form macht ein länglichtes Viereck, dessen Länge 45 ein halber Zoll, die Breite 32 Zoll, die Dike des Marmors 6 Zoll ist. Am obern Ende, wo der Berg, auf welchem Jupiter thronet, vorgestellt wird, ist die Platte nach Art eines gerundeten Dreieks zugeengt, um den Berggipfel anzudeuten. Um aber das Viereck wieder hervorzubringen, hat man an den Seiten des Dreieks Stüke angesezt, doch ohne der Darstellung des Künstlers im mindesten zu schaden. Um die ganze Platte geht eine neuere Einfassung von Marmor, die schon früher gemacht worden, mit einfachen Verzierungen. Diese Ein-

gehungen der Scribenten über dieses Werk lieget in der fehlerhaften Zeichnung aller in Kupfer gestochenen Abbildungen desselben, wo unter anderen die tragische Muse, mit der Unterschrift des Wortes Tragödie, die schön und jung auf dem Marmor ist, als eine alte Frau vorgestellet worden, an der man auch den hohen Kothurnus unter ihren Füßen nicht bemerket hat. Man hat auch nicht gewußt, was dasjenige ist, woran die zwei Mäuse, unter dem Stuhle des Homerus, nagen: es ist eine gerollete Schrift, und dadurch wird das symbolische Bild der Batrachomyomachia noch deutlicher.

fassung von Marmor, die schon früher gemacht worden, mit einfachen Verzierungen. Diese Einfassung ist auf den Seiten 3 ein Viertel Zoll breit, oben über der Bergspize aber beinahe 6 Zoll. Sie ist daselbst ausgehöhlt, und bildet eine Art Wölbung über dem Haupte Jupiters. Mit der Einfassung ist die Länge der Platte 55 Zoll, und die Breite 39 Zoll. Das Werk ist vortreflich gearbeitet, wenn es gleichwohl nicht aus der Epoche der schönsten griechischen Kunst herrührt. Die Haltung und Stellung der Figuren, die Anlegung und der Wurf der Gewänder zeugen von hoher Kunst. Was dem Eindruk schadet, sind die angesezten Köpfe. Die unglükselige Ergänzung hat fünf Musen, den Apollo, die neben ihm stehende Priesterin, und eine der allegorischen Figuren, die Weisheit (Σοφια) getroffen. Ausser den Köpfen sind die Verlezungen nicht von Bedeutung. An einigen Figuren sind die hervorstehenden Theile, besonders die Nasen, beschädigt, wie am Jupiter, Homer, dem Weihepriester und andern. Im Ganzen sind mit dem Adler und Opferthier nicht weniger als 28 Figuren auf dem Bildwerke. Ausser dem Namen des Künstlers am obern Theile, befinden sich noch am untersten Theile Namen eingegraben, um die allegorischen Wesen deutlicher zu machen. Die Buchstaben sind geradlinicht, oder literæ capitales. Es gibt noch keine gute Abbildung dieses Denkmals; die bei Millin (Galérie mythol. pl. 148.) gehört zu den erträglichsten.]

Alexander Albani zu Theil w...
in seiner Villa aufstellen lassen. 1)

§. 44. In meinen Der...

tums habe ich einige ...
Gelehrten über die Aus...
des Homerus an...
was mir damals ...
Bänder, die ...
den Dekel d...
men waren ...
ten meis...
den ...
auf ...

...pitel.

kehre wiederum zur Geschichte, und
glüklichen peloponnesischen Kriege zurük,
im ersten Jahre der vier und neunzigsten
endigte, aber mit Verlust der Freiheit von
und zugleich, wie es scheinet, mit großem
theile der Kunst. 1) Die Stadt wurde vom Ly-
sander belagert, und mußte sich nach der Übergabe
unter den schweren Arm der Spartaner und ihres
Heerführers demüthigen, welcher ihren Hafen ein-
reissen, die große Mauer des Themistokles, die
den piräeischen Hafen mit der Stadt vereinigte,
unter währender Musik schleifen ließ, und die ganze
Form der Regirung änderte. Der Rath von dreissig
Personen, welchen er sezete, suchete, weñ es möglich
gewesen wäre, durch Hinrichtung der edelsten Bürger
auch den Samen der Freiheit zu vertilgen.

§. 2. In diesen Drangsalen trat Thrasybulus hervor, und wurde ein Erretter seines Vaterlandes. Die Tyrannen wurden nach acht Monaten theils veriaget, theils ermordet, und ein Jahr hernach wurde durch eine öffentliche Verordnung der Vergessenheit alles dessen, was vorgegangen war, die Ruhe in Athen wieder hergestellet. 2) Ja, diese Stadt

1) Euseb. chronic. p. 323. Xenoph. hist. Græc. l. 2. c. 1. §. 7. c. 2. §. 1. Meyer.

2) Xenoph. l. c. c. 1—4.

Durch die Vermittelung des Thrasybulus, durch den Geist der weisen Mäßigung, welche er überall zu verbreiten suchte, genoß Athen jezo, weñ gleich nur auf kur-

hob sich wiederum empor, da Konon die Macht der Perser wider Sparta aufbrachte, an der Spize einer persischen Flotte die lacedämonische schlug,[1]) nach Athen ging, und eine neue Mauer zwischen der Stadt und dem Hafen aufführete, zu welchem Baue die Thebaner fünfhundert Maurer und Steinmezen schikketen.[2])

§. 3. Die Kunst, die mit Athen immer einerlei Schiksale gehabt, erwachete damals von neuem, und die Schüler der vorigen berühmten Meister, Kanachus, Naucydes, Dinomenes und Patrokles, wie Plinius dieselben angibt,[3]) zeigeten sich in der folgenden fünf und neunzigsten Olympias.

§. 4. Kanachus aus Sicyon gebürtig[4]) und ein Bruder des Aristokles, eines andern berühmten Bildhauers, war ein Schüler des Polykletus;[5]) und ich habe zuvor zwoer Musen gedacht,[6]) die von einem und dem andern gearbeitet waren, zugleich mit einer dritten Muse des Ageladas,

ze Zeit, einer für Kunst und Wissenschaft wohlthätigen Ruhe; und die Eintracht begann so sehr zu herrschen, als man seit dem Tode Periklis zu Athen nicht erlebt hatte. (Lysias contra Nicomach. p. 849. 50. contra Poliuch. p. 609.) Meyer.

1) Bei Gnidus, Olymp. 96. 3. (Xenoph. hist. Græc. l. 4. c. 3. §. 6. Diod. Sic. l. 14. c. 83.) Meyer.

2) Diod. Sic. l. 14. c. 85.

3) L. 34. c. 8. sect. 19.

4) Pausan. l. 6. c. 13.

5) Id. l. 6. c. 9.

Aristokles ist von einem andern, dem Sohne und Schüler des Kleötas (Pausan. l. 5. c. 24.), zu unterscheiden. Er stand seinem Bruder Kanachus nicht viel nach. Meyer.

6) [9 B. 1 K. 29 §.]

den Statuen dieses Künstlers gedenke ich auch zweer einander ähnlichen Statuen des Apollo von Gold und Elfenbein, welche er zu Milesia und zu Theben gemachet hatte, weil dieselben etwas auf dem Haupte trugen, was Pausanias πολον nennet, und von dessen Auslegern nicht verstanden ist. Es war vermuthlich ein Nimbus, oder ein runder Kreis, mit welchem wir das Haupt der Heiligen zu umgeben pflegen, und wurde besonders den Figuren dieser Gottheit, als der Sonne beigeleget, bereits in den ältesten Zeiten.[1]) Deñ also sehen wir die Sonne nebst dem Monde auf einem Wagen stehend, an einem Gefäße von gebrañter Erde, in der vaticanischen Bibliothek gemalet, welches in meinen alten Denkmalen bekañt geworden ist.[2]) Es erkläret sich auch hierdurch die ebenfalls nicht verstandene Auslegung, die Hesychius von dem Worte πολος gibt; er saget: es sei κυκλος και τοπος κορυφης κυκλοειδης η αξων, wo ausserdem, anstatt τοπος, das Wort τυπος gesezet werden muß, wie ein jeder einsehet.[3]) Es wird auch auf dem Haupte der ersten Statue des Glüks die

1) Pausan. l. 2. c. 10.

Eine Statue der Venus aus Gold und Elfenbein von der Hand des Kanachus hatte auf dem Haupte einen πολον, in der einen Hand einen Mohnstengel, und in der andern einen Apfel. Aber daß die Statuen des didymäischen und ismenischen Apollo, welche Pausanias hier ebenfalls anführet, auch einen πολον auf dem Haupte getragen, wird von ihm nicht erwähnt. Diese Statuen waren einander so ähnlich (Pausan. l. 9. c. 10.), daß man ohne große Einsicht aus der einen den Meister der andern erkennen koñte. Der didymäische Apollo war aus Erzt, und der ismenische von Cedernholz Meyer.

[Man vergleiche 2 B. 2 K. 13 §.]

2) [Numero 22.]

3) Hesych. v. πολος.

vorerwähneter Bupalus zu Smyrna verfertigte, ein solcher Nimbus, πολος, gewesen sein,[1] so wie auf dem Haupte einer hölzernen Pallas vom Endöus, einem der ältesten Künstler.[2]

§. 7. Naucydes, aus Argos, sezete die Statue seiner Hebe neben die berühmte Juno des Polykletus, die, so wie diese, aus Gold und Elfenbein zusammengesezet war.[3] Pausanias mel-

1) Pausan. l. 4. c. 30.

Der Statue der Fortuna ist der Scheffel (modius) auf dem Haupte angemessener als der Nimbus (πολος) und die Göttin hat dieses Symbol auf mehreren alten Denkmalen. [5 B. 1 K. 30 §. 9 B. 1 K. 5 §.] Die nimbi oder kleine mondförmige Körper, von den Griechen μηνισκοι genañt, pflegte man dem Haupte der Statuen im Freien anzufügen, um sie zu bedeken und vor Schmuz zu verwahren. (Aristoph. Av. v. 1114. et Schol. ad. h. l.) Späterhin wurden diese nimbi eine einfache Zierat der Bilder der Götter, der Kaiser, und der Heiligen bei den Christen. (Buonarroti, osservaz. sopra alcuni framment. di vasi tav. 9. p. 60. 61. Borgia, de cruce velit. §. 14. p. 50. §. 34. p. 126.) Fea.

2) Pausan. l. 7. c. 5.

3) Diese Stelle heißt in der ersten Ausgabe, S. 341, also: „Naucydes arbeitete für die Stadt Korinth eine Hebe von Golde und Elfenbein; aber sie [Kanachus und Naukydes] haben den Ruhm ihrer Vorfahren nicht erreichet.“

Pausanias (l. 2. c. 17.) sagt nur, daß diese Hebe neben der Juno des Polykletus gestanden, nicht aber, daß sie vom Naukydes selbst diesen Plaz erhalten; auch scheint sie zu den Zeiten des Pausanias nicht mehr vorhanden gewesen zu sein.

Naukydes, der Sohn Mothons (Pausan. l. 2. c. 22.), der Bruder und Meister des Polykletus von Argos (Id. l. 6. c. 6.) bildete in seiner Schule auch den Alypus. (Id. l. 6. c. 1. c. 8. c. 9.) Zu seinen gepriesensten

det nicht, durch was für beigelegete Zeichen dieselbe angedeutet gewesen; wir können uns aber dieselbe mit einer Schale in der Hand vorstellen, in welcher sie den Göttern die Ambrosia reichete, so wie diese Göttin der Jugend auf einem bekanten schönen Steine und auf zween andern Steinen des ehemaligen stoschischen Musei gebildet zu sehen ist, nur mit diesem Unterschiede, daß diese Figuren nakend sind, iene Statue aber bekleidet gewesen sein wird.[1])

§. 8. Vom Dinomenes sind nicht viele Werke bekant, und Plinius merket nur die Statue eines Ringers und des Protesilaus an.[2]) Dieser war, wie bekant ist, der erste unter den Griechen, welcher auf das trojanische Ufer sprang, und vom Hek-

Werken wurden zwei Porträtstatuen des Chimon gezählt, von welchen die eine zu Olympia stand, die andere von Argos nach Rom in den Tempel des Friedens gebracht wurde. (Id. l. 6. c. 9. Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 19.) Meyer.

1) Nach Viscontis Vermuthung (Mus. Pio-Clem. t. 3. p. 34. tav. 26.) dürfte der ruhig stehende Diskobolos nach dem im Altertum berühmten Werk des Naukydes (Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 19.) copirt sein. Für ausgemacht kan es wenigstens gelten, daß jene schöne Statue die Nachahmung eines vornehmen Kunstwerks ist, weil noch zwei andere ähnliche Figuren von großem Verdienste, aber weniger gut erhalten, vorhanden sind. Eine derselben befand sich sonst im Hause Vettori zu Rom und ist nach England gekommen (Cavaceppi, raccolta. t. 1. tav. 42.), die andere in der Villa Borghese. (Sculture, stanza 7. n. ..) An dieser leztern ist die angefügte Hand mit dem Diskus antikes Fragment einer vierten ähnlichen Figur. Meyer.

[Ein Diskobolos unter Numero 84 der Abbildungen.]

2) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 16.

tor erleget wurde, und seine Figur war vermuthlich durch einen Diskus oder eine Wurfscheibe kentlich gemachet, weil er in der Geschiklichkeit, dieselbe zu werfen, alle anderen übertraf;[1] und es lieget deswegen ein Diskus zu dessen Füßen auf einem erhobenen Werke, wo dessen Tod vorgestellet ist.[2]

§. 9. Patrokles, der vierte unter den berühmten Bildhauern der fünf und neunzigsten Olympias, hat sich sonderlich in Statuen berühmter Ringer gezeiget,[3] und er arbeitete nebst dem Kanachus ein und dreissig Statuen von Erzt aus, die in dem Tempel des Apollo zu Delphi standen, und den Häuptern von eben so vielen griechischen Städten gesezet waren, die an dem Siege des Lysanders über die Flotte der Athenienser, bei dem Ausflusse des Ägos in das Meer, Antheil gehabt hatten, und in dieser Seeschlacht zugegen gewesen waren.[4] Zugleich mit diesen Künstlern, und an eben dem

1) Philostrat. Heroic. procem. in fine p. 666. c. 2. p. 676. Auson. Epitaph. n. 12. Apollod. l. 1. c. 9. n. 12. Heynii observat. ad h. l. Meyer.

2) [Denkmale, Numero 123.]
Berühmt im Altertume war die Statue des Priapus von der Hand des Dinomenes (Analecta, t. 1. p. 229. n. 36. Anthol. Lat. t. 2. p. 498.); auch die Statuen der Io und Kallisto werden ihm zugeschrieben, welche auf der Akropolis zu Athen standen (Pausan. l. 1. c. 25.); und Tatianus (orat. ad Græc. c. 53. p. 116.) gedenkt einer Statue der Königin Besantis von dessen Hand. Meyer.

3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 34.

4) Pausan. l. 10. c. 9.

Mehrere derselben waren von der Hand des Atimas, des Tisanders und Alypus. Nur die zulezt von Pausanias genañten wurden dem Kanachus und Patrokles zugeschrieben. Meyer.

Orte und in Erzt arbeiteten weniger berühmte Meister verschiedene Gottheiten, die nach gedachter Schlacht in diesen Tempel vom Lysander nebst dessen eigener Statue, vom Neptunus gekrönet, gesezet wurden.[1]

§. 10. Nicht lange nach dieser Zeit,[2] nämlich in der hunderten Olympias, bekamen die Sachen in Griechenland eine andere Gestalt, und es veränderte sich das Systema der Staaten durch Epaminondas, den größten Mañ aller Griechen, der sein Vaterland Theben, welches vorher geringe schien, groß und mächtig über Athen und Sparta machete, nachdem die Spartaner eine kurze Zeit, nämlich dreissig Jahre gleichsam Herren von Griechenland gewesen waren.[3] Diese beiden Städte trieb sogleich die Furcht zur Eintracht, und sie macheten ein Bündniß in der hundert und zweiten Olympias.[4]

§. 11. Dieser Friede wurde vermittelt, und in demselben die allgemeine Ruhe in Griechenland, auf kurze Zeit hergestellet, durch den König von Persien, welcher in gedachter Olympias Gesandte an die Griechen abordnete, und sie zu einem allgemeinen Bündnisse, und zur Beilegung der inneren Kriege aufforderte.[5] Dieser Vermittelung gab die ganze Nation

1) Pausan. l. 10. c. 9.

2) Die für Athen unglükliche Schlacht bei Ägos Potamos wurde geliefert im 4 Jahre der 93 Olympiade. Meyer.

3) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 1. c. 4.

4) In der ersten Ausgabe, S. 342, sind noch folgende Worte hinzugefügt: „und Athen war in Ruhe, da Epami„nondas die berühmten Siege über die Lacedämonier „bei Leuktra und bei Mantinea erfocht.“ Diese Stelle ist in der wiener Ausgabe ausgelassen, und mit Recht, da sie historisch unrichtig ist. Meyer.

5) Xenoph. Hellen. l. 6. c. 3 et 5. Meyer.

Gehör, und es wurde unter den griechischen Städten ein allgemeiner Friede geschlossen, welchem nur allein die Thebaner nicht beitraten.[1] Diese wieder hergestellete Ruhe in Griechenland ist vermuthlich die Ursache, die Plinius kan̄ gehabt haben, die Blüthe des Polykles, des Cephissodotus, des Leochares, und des Hypatodorus in die hundert und zweite Olympias zu sezen.[2] Zeitgenossen derselben waren Bryaxis und Timotheus;[3] von

1) Diod. Sic. l. 15. c. 38.

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19.

Von Hypatodorus führt Pausanias an die Statue einer Minerva von Erzt, welche sowohl wegen ihrer Größe als auch wegen der Kunst sehenswerth war (l. 8. c. 26.), und die Statuen der Helden vor Theben, theils vom Hypatodorus, theils vom Aristogiton gearbeitet. (L. 10. c. 10.) Die kurze Dauer dieses Friedens konnte auf die Kunst und die Entstehung großer Künstler wenig wirken. Meyer.

3) Bryaxis, ein Athener, arbeitete an dem Mausoleum (Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 9.), und Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19. n. 13.) erwähnt eines Äskulapius und eines Seleukus von dessen Hand, auch der Statue eines Liber Pater (l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.) und zu Athen waren von ihm die Statuen des Äskulapius und der Hygiea. (Pausan. l. 1. c. 40.) Auch eine Statue der Pasiphae hatte er verfertigt. (Tatian. orat. ad Græc. c. 54. p. 117.) Daß er ein vorzüglicher Künstler gewesen, läßt sich aus der Nachricht schließen (Clem. Alex. admonit. ad Gent. p. 30.), daß man ungewiß war, ob man eine Statue des Jupiters und des Apollo ihm oder dem Phidias zuschreiben sollte. Von dem Bryaxis aus Athen ist ein anderer Künstler gleiches Namens zu unterscheiden. (Clem. Alex. admonit. p. 31.)

[Heyne (antiquar. Auff. I. 232.) will den Bryaxis wegen seines Seleukus in die Zeiten nach Alexander dem Großen sezen. Siebelis.]

§. 13. Mit eben dieser Zeit fängt das lezte Alter der großen Männer in Griechenland an, und die Zeit ihrer lezten Helden, ihrer Weisen, ihrer feinsten Scribenten und größten Redner; Xenophon und Plato waren damals in den besten Jahren,

ΓΑΝΥΜΗΔΗϹ
ΛΕΟΧΑΡΟΥϹ
ΑΘΗΝΑΙΟΥ.

Die Art der Inschrift, welche die Benennung des Werks anzeiget: ein Werk des Leochares, anstatt schlechthin: Leochares hat es gemachet; ferner die Form der Buchstaben zeigen, daß sie nicht von der Zeit des Künstlers sei, und die Base ist vermuthlich nicht zugleich mit der Statue selbst aus Griechenland weggeführet, sondern in Rom gemachet worden; die griechischen Bildhauer sezeten im übrigen ihre Namen nicht allezeit auf den Sokel ihrer Statuen, sondern auch auf das Basament derselben. Es sind einige von denselben mit dem Namen des Künstlers, oder der abgebildeten Person, welche in Griechenland geblieben, da die Statuen selbst nach Rom geführet worden, vom Pausanias angezeiget (l. 8. c. 38. 49.); es kann aber sein, daß die Inschrift zum Gedächtnisse der weggeführeten Statuen auf die Base gesezet worden. Dergleichen Basament, auf welchem die Statue eines Siegers in den Spielen, Menippus, stand, nach der Inschrift auf derselben, ist zu unseren Zeiten (Caylus, rec. d'Antiq. t. 2. p. 105.) bei Sparta gefunden worden. Winckelmann.

Vom Ganymedes des Leochares blieben, außer der eben gedachten marmornen Basis, welche gegenwärtig zu Florenz am Eingange zur Galerie aufgestellt ist, noch antike Copien von Marmor (das Original war aus Erzt gegossen) übrig. Eine derselben ist von Visconti (Mus. Pio-Clem. t. 3. tav. 49. p. 65.) bekannt gemacht worden; eine andere, zwar weniger wohl erhalten, doch vielleicht besser gearbeitet, befindet sich in der Bibliothek zu S. Marco in Venedig. Meyer.

[Ein solcher Ganymedes unter Numero 86 der Abbildungen.]

nd Demosthenes trat nach ihnen auf, und redete nüberwindlich für sein Vaterland.

§. 14. Die Ruhe in Griechenland aber war von urzer Dauer, und es entstand ein neuer Krieg zwischen Theben und Sparta, an welchem alle Griechen Antheil hatten, und Athen war mit Sparta vereiniget. Dieser Krieg endigte sich mit der Schlacht bei Mantinea, in welcher die Griechen mit zahlreicheren Völkern, als noch bisher geschehen war, gegen einander fochten, und Epaminondas, der Heerführer er Thebaner, büßete hier, nach erhaltenem Siege, ein rühmliches Leben ein. 1) Dieser Sieg wirkete nmittelbar einen neuen Frieden durch ganz Griechenland, welcher im zweiten Jahre der hundert ind vierten Olympias geschlossen wurde. 2) Diese llgemeine Ruhe in Griechenland, und insbesondere

1) Die Schlacht bei Mantinea war die größte, welche jemals von Griechen gegen Griechen gefochten worden, denn fast das ganze europäische Griechenland hatte sich zu dieser Schlacht versammelt. (Xenoph. hist. Græc. l. 7. c. 5. §. 26.) Meyer.

2) Diod. Sic. l. 15. c. 89.

Es entstand zwar ein Friede; aber die Verwirrung verbreitete sich über Griechenland mehr als vor dem Treffen. So erzählt Xenophon (Hist. Græc. l. 7. c. 5. § 27.), welcher müde, das Unglük seines durch fortwährende Kriege zerrütteten Vaterlands zu beschreiben, sein historisches Werk mit der Schlacht bei Mantinea schließt. Nur die Lakedämonier nahmen die Bedingung des Friedens nicht an, und zwar besonders, weil auch die Messenier in denselben eingeschlossen waren.

In der wiener Ausgabe, S. 678, folgen noch die Worte: „In eben der Olympias befreiete Thrasybulus Athen von der Unterdrükung der Spartaner und „der dreissig Tyrannen, und dieses sein Vaterland hob „von neuem sein Haupt empor.“ Das paßt nicht hieher, da diese Begebenheit viel früher ist. Meyer.

die glücklichen Umstände der Athenienser, sind auch hier ohne Zweifel die Ursachen, die den Plinius veranlasset haben, die Blüthe des Praxiteles, des Pamphilus, des Euphranor, und anderer Künstler in ebenderselben Olympias zu bestimmen.1)

§. 15. Praxiteles, in und mit dem der zweite und schöne Styl der griechischen Kunst sich anhebet, arbeitete nicht weniger in Erzt als in Marmor, ist aber mehr in diesem als in jenem berühmt worden, wie Plinius meldet; und dennoch zeiget derselbe mehr Werke von Erzt als von Marmor an.2) Alle Welt redet von seinem gepriesenen (περιβοητος) Satyr, von seinem Cupido zu Thespiis und von der Venus zu Gnidus.3)

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19.
In den Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums, S. 97, findet sich folgende Stelle, welche auf die Zeit der durch Thrasybulus wieder hergestellten Freiheit zu Athen Bezug hat, und von uns in den Text nicht aufgenommen wurde, theils weil sie schon früher vorkam, theils weil sie den Zusammenhang unterbricht: „Auf diese Zeit der allgemeinen „Freude in Athen kann, glaube ich, gedeutet werden, „was Plutarchus saget, daß die Athenienser auf einige Trauerspiele des Euripides, als: die Bacchanten, die Phönizierinen, den Ödipus, die Antigone, Medea, und Elektra mehr Kosten als „auf den ganzen peloponnesischen Krieg verwendet haben.“ [Man sehe 9 B. 2 K. 19 §.] Meyer.

2) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 10.

3) Thuanus (de Vita sua l. 1. p. 14. t. 7.) redet von einem schlafenden Cupido, welchen das herzogliche Haus Este zu Modena besessen, und welcher für eine Arbeit des Praxiteles gehalten wurde. Andere erzählen die bekannte Historie von einem Cupido des Michael Angelo an eben dem Orte, welches derjenige soll gewesen sein, den er, wie man saget, vergraben, und nachher als eine alte Statue verkauft habe. (Condivi, Vita

Viele von seinen Statuen waren schon den Alten durch ihre Beinamen bekannt, und wenn jemand den Sauroktonon, das ist: der eine Eidexe tödet, nennete, so wußte man, daß ein Apollo des Praxiteles gemeinet war,[1]) welcher, aus der Ordnung jener Anzeige zu urtheilen, von Erzt gewesen.[2]) Apollo war hier vermuthlich vorgestellet in seinem Hirtenstande, als er dem König in Thessalien Admetus dienete, welches ihm zur Strafe aufgeleget war, weil er den Steropes, einen von den Gehülfen des Vulcanus, mit seinen Pfeilen erschossen hatte, und dieses geschah in seiner ersten Jugend.[3]) Wenn also Plinius saget: Fecit et *puberem* Apollinem subrepenti lacertæ cominus sagitta insidiantem,[4]) dünket mich, man müße,

di Michel Angelo p. 10.) Es wird hinzugesezt, dieser Künstler habe verlanget, seinen Cupido niemals, als zugleich mit dem alten Cupido, sehen zu lassen, zum Beweis, wie vorzüglich der alte Künstler vor dem neuern gewesen. Der erste Cupido wird aber nicht mit mehr Grunde eine Arbeit des Praxiteles gewesen sein, als es ein Cupido zu Venedig ist, welchen man auch unter dem Namen dieses großen Künstlers will gehen lassen. Am wenigsten ist des Praxiteles eine kleine Venus mit dem Cupido, wie uns jemand (Bernini, Vit. del cav. Bernini p. 17.) überreden will, würdig. Winckelmann.

1) [Man sehe die Beilage VIII. am Ende dieses Bandes.]

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 10. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4. Propert. l. 3. eleg. 7. v. 16. Meyer.

3) Valer. Flacc. Argonaut. l. 5. v. 440.
Apollod. l. 1. c. 9. sect. 15. Heynii observat. ad h. l. Euripid. Alcest. v. 5. et Schol. ad. h. l. Nach dem Scholiasten des Euripides (Alcest. v. 3.) hatte Apollo schon vor seinem Dienste bei Admetus seinen Sohn Äskulap durch Zeus verloren. Meyer.

4) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 10.

anstatt *puberem*, lesen *impuberem*, und dieses aus mehr als aus einem Grunde.

§. 16. Der erste Grund ist aus der Bedeutung des Worts *puber*, und aus der Bildung der Figuren des Apollo zu nehmen. *Puber* heisset eigentlich, wie bekañt ist, ein Knabe, der die Gränzen der Jünglingsjahre betritt, und bei dem sich dieses Alter in der Anmeldung der Bekleidung des Kinnes und der Schaam zeiget;[1] *impuber* aber heisset ein Knabe, an welchem sich hiervon annoch keine Spur findet. Weder der eine noch der andere Haarwuchs ist an den Figuren des Apollo angezeiget, obgleich die mehresten derselben ein völliges mäñliches Gewächs haben, wie der Apollo im Belvedere; deñ in ihm, wie an andern jugendlichen Göttern, wurde ein Bild ewiger Jugend und des Frühlings des Lebens ausgedrüket,[2] wie im ersten Theile dieser Geschichte betrachtet worden.[3] Folglich ist in diesem Verstande kein einziger Apollo *puber* zu nennen, sondern alle sind *impuberes*.

1) Nach dem römischen Rechte (Institut. l. 1. tit. 22. princ.) trat die pubertas bei mäñlichen Personen nach dem 14, und bei weiblichen nach dem 12 Jahre ein, und puber oder pubes ist einer, welcher dieses Alter erreicht hat, daher paßt dieses Beiwort sehr füglich zum Apollo Sauroktonos, welcher als ein Jüngling von etwa 14 Jahren gebildet scheint. Weñ kein Apollo mit einem Barte oder mit Haaren an der Schaam von der alten Kunst gebildet worden: so gehet schon hieraus hervor, daß puber die obige Bedeutung nicht haben könne. Puber bei Plinius bedeutet fast eben so viel als *βεπαις* oder *viriliter puer*. (Analect. t. 2. p. 14. n. 30. Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 2.) Fea u. Meyer.

2) Daher heißt er *puer æternus*. (Ovid. metam. l. 4. v. 17.) Fea.

3) [5 B. 1 K. 11. §]

§. 17. Den zweiten Grund wider die angenommene Lesart des Plinius gibt mir das Bild des Martialis von der Statue, von welcher wir reden; deñ er nennet diesen Apollo einen Knaben.

Ad te reptanti, *puer* insidiose, lacertæ
Parce: cupit digitis illa perire tuis. 1)

Den dritten Grund nehme ich von den drei noch izo erhaltenen Figuren her, die den Apollo also vorstellen, unter welchen die eine in Marmor, in der Villa Borghese, ob sie gleich die Größe eines Jünglings hat, dennoch das Alter eines Knaben zeiget, und also ein Apollo *impuber* muß genennet werden. 2) Eine kleine Figur dieses Apollo Sauroktonos befindet sich gleichfalls in gedachter Villa, und an beiden hat sich der Stam̃ erhalten, an welchem die Eidexe kriechet. 3) Die dritte von

1) L. 14. n. 172.
Auch dieser Grund ist unhaltbar, da puer häufig einen Jüngling von achtzehn und mehr Jahren bezeichnet. Meyer.

2) In der ersten Ausgabe, S. 343, lautet die Stelle: „Diese Figur ist oft copiret, und in der Villa Borghese „befindet sie sich zweimal in der Größe eines jungen „Knabens, an einem Baume stehend, an welchem eine „Eidexe kriechet, auf welche die Figur zu lauern schei„net: eben diese Stellung hat eine kleine Figur von „Erzt, fünf Palme hoch, in der Villa Albani. Es „hat sich also das Bild von jener Statue nicht blos „allein auf einem geschnittenen Steine erhalten, wie der „Herr von Stosch (Pierr. gravées, préf. p. 19.) mei„net, und es war dieselbe nicht von Erzt, wie eben„derselbe angibt, sondern von Marmor, und eine von „den borghesischen Figuren wäre würdig, das Original „zu sein.“ Winckelmañ hat späterhin diese Statue zu den Bronzen des Praxiteles gezählt, wie auch aus dem Plinius zu erhellen scheint. Meyer.

3) Eine von den Wiederholungen des Apollo Saurok-

den angezeigeten Figuren, welche die Villa des Herrn Cardinals Alexander Albani zieret, ist fünf Palme hoch, und ist nicht allein die schönste Figur von Erzt, die sich ganz unversehrt erhalten hat, sondern es kañ dieselbe Statue für eben das Werk des Praxiteles gehalten werden.[1] Sie wurde unversehrt ausgegraben, und nur die Arme, die neben der Figur selbst lagen, waren abgelöset. Das Diadema, welches das Haupt dieses Apollo umgibt, ist mit Silber eingeleget. Die Abbildung dieses Apollo, welche ich in meinen Denkmalen des Altertums gegeben habe,[2] ist nach der har-

t.

tonos findet sich im Palaste Costaguti, dessen auch der Autor (Denkmale, 1 Th. 17 K.) erwähnt. Meyer.

1) Dieses ist zu vortheilhaft von der Statue geurtheilt. [Man vergleiche darüber 7 B. 2 K. 21 §. Note.] Von den beiden Wiederholungen aus Marmor in der Villa Borghese ist die eine sehr verdienstlich (Sculture [stanza 11. tav. 5.]; sie hat zarte, fliessende Umrisse und elegante Formen; eine gewisse flüchtige Behandlung und Unbedeutenheit, welche sich besonders am linken Auge, an den Mundwinkeln, wo der Bohrer gebraucht ist, und an den Schlüsselbeinen äussert, verräth in ihr die Copie; die Nasenspize, die Hände und der linke Arm sind modern. Die zweite, welche im Garten der Villa steht, ist nicht vorzüglich. Eine schöne Figur dieser Art besizt das Museum Pio-Clementinum (t. 1. tav. 13.) und an dem Grupo, Kastor und Pollux genañt, zu S. Ildefonso in Spanien, ist der zartere Jüngling, der sich an den gerade stehenden lehnt, ursprünglich ein solcher Apollo Sauroktonos gewesen, dem ein Kopf des Antinous aufgesezt worden; die Arme sind modern und ergänzt. (Denkmale, Numero 6 der Vignetten.) In der florentinischen Galerie befindet sich ein schöner Tronc eines solchen Apollo, dem der Ergänzer der äusseren Theile eine Leyer in die Hand gegeben hat. Meyer.

2) [Numero 40.]

ͻhesischen Statue genommen, weil sich an jener der Stam̃ mit der Eidexe nicht erhalten hat. [1]) Es würde auch eine andere Statue dieses Künstlers verdienen angeführet zu werden, wen̄ dieselbe sich in Rom und im Hause Norcia, izo Picchini, befände, wie Franz Schott in seinem Reisebuche von Italien versichert. Es soll der glükliche Ausgang, Bonus Eventus, sein, mit einem Spiegel in der rechten Hand und mit einem Kranze von Ähren in der linken. [2])

§. 18. Einige Scribenten haben vorgegeben, Praxiteles sei aus Großgriechenland gewesen, und habe das römische Bürgerrecht erhalten; man hat aber den Pasiteles, aus großer Unwissenheit der Umstände der Zeit, mit ienem verwechselt; Riccoboni irrete, wie ich glaube, zuerst, und diesem

1) Anstatt hier die Anekdote (Pausan. l. 1. c. 20. Athen. l. 13. c. 6. [n. 59.] von der gegen Praxiteles angewandten List der Phryne um dessen Amor noch einmal zu wiederholen, wollen wir sie vielmehr als einen Beleg anführen, daß zur Zeit der hohen Kunst keine Privatperson in Griechenland eine Statue besizen wollen; deñ auch Phryne weihte den Amor nach Thespiä. (Pausan. l. 9. c. 27. Cic. Verr. II. l. 4. c. 2—3.) Meyer.

2) Schott. Itinerar. Ital. p. 431.

Praxiteles hatte eine solche Statue gebildet (Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.) und Euphranor. (Id. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 16. Pausan. l. 1. c. 43.) Meyer.

Da aber Bonus Eventus eine römische Gottheit war, so merkte schon Geßner in der Chrestomathia Pliniana (XXXIV. c. 8. sect. 19. n. 16.) an, daß Euphranors Bild vermuthlich in einer ganz andern Absicht gemacht worden, und vielleicht den Triptolemus habe verstellen sollen. — Bei Pausanias aber (l. c.) ist von einem Bildniß der Tyche die Rede, welches Praxiteles verfertigt hatte. Siebelis.

sind Andere gefolget.[1]) Pasiteles lebete zu den Zeiten des Cicero,[2]) und er stellete den berühmten Roscius in Silber geschnizet vor, wie ihn seine Amme in der Wiege von einer Schlange umwunden sah;[3]) es muß also am angezogenen Orte, anstatt Praxiteles, wie die gedrukten Bücher lesen, Pasiteles gesezet werden. Ein anderer Bildschnizer war derjenige Praxiteles, welchen Theokritus anführet.[4])

§. 19. Die Söhne des berühmten Praxiteles folgeten ihrem Vater in der Kunst, und es wird einer Statue der Göttin Enyo und eines Kadmus beim Pausanias gedacht, welche sie gemeinschaftlich gearbeitet;[5]) einer von ihnen hieß Cephisso-

1) Riccoboni Not. ad. fragm. Varr. in Comment. de hist. p. 133. Lettre sur une prétend. méd. d'Alexandre p. 3.

Die Vaterstadt des Praxiteles, nach einem Epigramm des Damagetas (Analect. t. 2. p. 40. n. 12. v. 4.) ist Andros, und Pausanias (l. 8. c. 9.) sezt ihn in das dritte Menschenalter nach Alkamenes. Meyer.

2) Plin. l. 35. c. 12. sect. 45. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 12. Meyer.

3) Cic. de divinat. l. 1. c. 36.

Die zwo ältesten Handschriften, die in der St. Marcusbibliothek zu Venedig und die in der laurentianischen zu Florenz, haben die Lesart der gedrukten Bücher. Winckelmann.

In der vorläufigen Abhandlung zu den Denkmalen (4 K. 157 §.) bemerkt der Autor, daß man auch an einer Stelle des Plinius (l. 33. c. 12. sect. 55.), statt Praxiteles, lesen müße Pasiteles, da höchst wahrscheinlich hier derselbe Künstler gemeint sei, dessen Plinius in den so eben angeführten Stellen gedenkt. Meyer.

4) Idyll. V. v. 105. [et Schol. ad h. l.]

5) L. 1. c. 8. l. 9. c. 12.

orus, und von ihm war das Symplegma, der ein Paar, welche mit einander rangen, zu Ephesus.[1]) Die beiden Ringer[2]) in der Tribune der

In dieser Stelle des Pausanias wird nun, statt: τον Καδμον δε οι παιδες ειργασαντο οι Πραξιτελους, gelesen: τον βωμον δε οι παιδες ειργασαντο οι Πραξιτελους, und die Statue des Kadmos fällt also weg. Siebelis.

1) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 6.

Nach Plinius stand das Symplegma zu Pergamus. Kephissodorus, oder, wie er von Tatianus (Orat. ad Græc. c. 52. richtiger genannt wird, Kephissodotus war auch ein Erzgießer (εχαλκουργησεν) und besonders berühmt durch seine Hetärenstatuen und seinen noch von Plinius gesehenen Äskulapius. Meyer.

2) Wie es mit den Köpfen der beiden Ringer zu Florenz beschaffen sei, ist schon oben (9 B. 2 K. 28 §. Note.) gemeldet worden. Hat sich in ihnen eines der berühmten Symplegmen erhalten, deren Plinius gedenkt, so möchten wir lieber auf das des Kephissodotus als auf das des Heliodorus (Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.) rathen, wiewohl die Worte des Plinius (l. c. n. 6.): *digitis corpori verius quam marmori impressis*, ein Umfassen und Eindrüken der Finger am Leibe anzuzeigen scheinen, welches bei den florentinischen Ringern eigentlich nicht der Fall ist.

Der Künstler dieser beiden Figuren trachtete offenbar mehr nach dem Feinen, Weichen und Zarten, als nach dem Hohen und Schönen. Fleisch auf Fleisch legt, drükt und fügt sich mit wundersamer Geschmeidigkeit an einander; Glieder und Muskeln befinden sich alle in gewaltiger Anstrengung; sie sind aber mit ausnehmender Zierlichkeit und Sorgfalt bewegt. Das hätten diejenigen, welche diese Figuren für Angehörige der Familie der Niobe ausgegeben, so wie das Rundliche und Weiche in der Behandlung des Fleisches, erwägen, und also den verschiedenen Styl beider Werke erkennen sollen.

Die künstliche Verbindung der beiden Ringer ist nicht nur schön, sondern setzt in Erstaunen: es ist alles abgewogen, alle Glieder sind jedem Standpunkte gegenüber

großherzoglichen Galerie zu Florenz, verdienen für eine Arbeit entweder des Cephissodorus, oder des He-

weislich ausgetheilt, rundum bleibt keine Ansicht leer, keine ist überfüllt, und überall erscheint der schöne Triangel der Grupe.

Noch eine andere herliche Kunsteigenschaft hat dieses Denkmal mit den besten des Altertums gemein, daß nämlich der Wille der Figuren, und der künftige Augenblik der Handlung im Spiel der Muskeln angedeutet ist. Wir sehen, wie der unten liegende Ringer aufzustehen strebt, wie seine Rükenmuskeln, und die Muskeln der Schenkel zu diesem Zwek gewaltig schwellen, wie der linke Arm mit der gegen die Erde gestellten Hand die Last des Körpers stüzet und zu heben sucht. Eben so sieht man an dem Sieger, wie er den überwundenen mächtig drükt und niederhält, wie in den Muskeln seiner rechten Brust, und in der Hüfte schon der Streich oder Stoß bereitet wird, welchen er dem Gegner noch versezen will.

Das Gefällige im Styl, das Weiche und Geglättete in der technischen Behandlung, wo die Umrisse sich immerfort wenden und biegen, einander umschlingen und wunderbar sanft und lieblich in einander fliessen, scheinen uns, nebst der vollkommenen Kunst der Anordnung, hinreichende Gründe, um zu vermuthen, daß dieses Werk zu den Zeiten Alexanders des Großen, oder unter seinen nächsten Nachfolgern entstanden sei.

Beide Figuren sind mehremal zerbrochen, und es war nothwendig, die Brüche an verschiedenen Stellen mit kleinen Stüken auszufliken. Wir zweifeln, ob die rechte Hand samt dem Arm des Obsiegers antik sei, eben so verhält es sich mit der linken Hand des Überwundenen. Der Marmor hat ein grobes Korn, aber eine milde gefällige Farbe und mehr Durchsichtigkeit als der Marmor, aus welchem die Köpfe gearbeitet sind. Der Sokel besteht aus einem schlechten weissen Marmor mit schmuzigen Fleken, und scheint eine moderne Zuthat. An beiden Figuren sieht man die Spur des Meißels nur selten, und nur an einigen wenig in die Augen fallenden Stellen. Meyer.

[Im Umrisse unter Numero 88 der Abbildungen.]

liodorus, welcher das andere Paar solcher Ringer machete, gehalten zu werden. Ein anderer von des Praxiteles Söhnen hieß Pamphilus. 1)

§. 20. Was Praxiteles war in der Bildhauerei, waren Pamphilus aus Sicyon, 2) der Meister des Apelles, Euphranor, Zeuxis, Nicias und Parrhasius in der Malerei, die allererst in diesen Künstlern ihre Vollkommenheit erreichete, indem Zeuxis und dessen Meister Apollodorus als die ersten angegeben werden, die Licht und Schatten in ihren Gemälden angebracht haben; 3)

1) Plinius (l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.) neñt ihn nur einen Schüler des Praxiteles Meyer.

Seit ein paar Jahren hat sich aus der Villa Negroni ein Kopf mit dem Namen Eubuleus, eines Praxitelis Sohn, verloren. Die Form der Buchstaben ist etwas unterschieden von der Inschrift, wie dieselbe in Büchern stehet (Stosch, pierr. gravées, préf. p. 11.); ich gebe sie aus einer richtigen Zeichnung:

ΕΥΒΟΥΛΕΥΣ
ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΣ.

Die Art zu schreiben deutet nicht auf des berühmten Praxiteles Zeit. Winckelmañ.

Das erwähnte Denkmal (vermuthlich kein Kopf, sondern etwa eine Herme) ist nicht verloren, deñ Visconti berichtet (Mus. Pio-Clem. t. 6. p. 36.), es sei aus der Villa Negroni in Besiz des römischen Bildhauers Carlo Albaccini gekommen; und hegt keinen Zweifel, daß dieser Eubuleus ein Sohn des berühmten Praxiteles gewesen sei. Meyer.

2) Plinius (l. 35. c. 10. sect. 36. n. 8.) neñt ihn einen Macedonier, und nach Suidas (v. Απελλης) war er aus Amphipolis, einer an der Gränze von Macedonien und Thracien gelegenen Stadt. Er war ein Schüler des Eupompus, und nach Plinius (l. 35. c. 10. sect. 36. n. 8.) *primus in pictura omnibus literis eruditus.* Meyer.

3) Quintil. l. 12. c. 10. n. 4.

In dieser Stelle ist von Zeuxis und Parrhasius,

ja Plinius saget ausdrüklich, daß wenige Jahre vor der Zeit, von welcher wir reden, nämlich in der neunzigsten Olympias, die Malerei eine Gestalt gewonnen habe.[1]) Pamphilus kan in gewisser Hinsicht mit dem Guido in neueren Zeiten verglichen werden: nicht in Betrachtung der Kunst selbst, sondern der Achtung derselben. Den dieser Maler war der erste, welcher seine Arbeit hoch im Preise hielt, da seine Vorgänger, und sonderlich die Caracci, schlecht bezahlet wurden, wovon ich die funfzig römische Thaler anführen kan, die Augustin Caracci für das lezte Abendmahl des h. Hieronymus bekam, welche Summe dem Domenichino für eben diese Vorstellung mit Unwillen zugestanden wurde: und alle Welt kennet diese Gemälde ewigen Gedächtnisses.[2])

nicht aber von Apollodorus, die Rede. Plutarchus (de gloria Atheniens. princ.) sagt von Apollodorus, daß er zuerst die Farbenmischung und den Gebrauch von Licht und Schatten in seinen Gemälden angewandt habe. Meyer.
[Man vergleiche 4 B. 1 K. 30 §.]

1) L. 35. c. 9. sect. 36. n. 2. c. 8. sect. 35.
Plinius neñt das 4 Jahr der 95 Olympiade als besonders wichtig für die Kunst des Zeuxis. Warum er hier auch sogar das Jahr der Olympiade wider seine Gewohnheit namhaft gemacht, kömt, wie Heyne (antiquar. Aufs. 1 St. 223 — 224.) vermuthet, daher, weil er ihn vielleicht bei Ephorus in diesem Jahre angeführt fand. Meyer.

2) Das berühmte Gemälde des Domenichino befand sich in der Kirche S. Girolamo della Carità zu Rom. Bellori (Vite, p. 182 — 186.) beschreibt dasselbe ausführlich und sagt, es werde wohl unglaublich scheinen, daß für ein so kostbares Werk keine größere Belohnung als 50 Scudi (etwa 125 Gulden) bezahlt worden. Malvasia (Felsina Pittrice t. 1. p. 389.) erzählt, Agostino Carracci

§. 21. Pamphilus erhob die Achtung seiner Kunst dadurch, daß er keine Schüler anders als auf zehen Jahre annahm, und nicht weniger als ein Talent für seinen Unterricht verlangete, welches ihm auch Apelles und Melanthus gaben. 1) Es geschah daher, daß nur junge Leute von Mitteln und von freier Geburt sich auf die Malerei legen koñten; wie deñ überhaupt unter den Griechen kein Knecht zur Kunst der Zeichnung zugelassen wurde. Wie berühmt sich des Pamphilus Gemälde bereits bei seinem Leben gemachet haben, kañ man schließen aus demjenigen Werke, welches die Herakliden oder die Nachkommen des Herkules vorstellete, die mit Ölzweigen in der Hand Schuz und Hülfe bei den Atheniensern sucheten; deñ der Dichter Aristophanes, welcher zu eben der Zeit lebete, führet dasselbe als ein Gleichniß an. 2)

§. 22. Diese Achtung, in welche sich die Malerei sezete, erhöhete zugleich die Preise der Werke derselben; und Mnason, Tyrañ zu Elatea, in der Landschaft Lokris, 3) bezahlete dem berühmten Aristides, welcher ein Zeitgenosse des Apelles war, in der Vorstellung einer Schlacht mit den Persern von hundert Figuren eine jede derselben mit zehen Mi-

habe, weil er gewünscht, daß ein Werk von seiner Hand an irgend einem öffentlichen Orte stehe, sich mit dem begnügt, was ihm die Carthäuser freiwillig gegeben, und dieses wären 50 Scudi gewesen. Meyer.

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 8.

Seinem Rathe zufolge wurde von der Obrigkeit zu Sikyon festgesezt, daß die freigebornen Knaben vor allen Dingen die Zeichnung erlernen und daß dieselbe unter den freien Künsten den ersten Plaz erhalten sollte. Meyer.

2) Plut. v. 385.

3) Elatea wird zu Phokis gerechnet. Meyer.

nen (eine Mine machete zehen römische Thaler;[1]) ja eben dieser Mnason gab dem Maler Asklepiodorus, aus eben der Zeit, dreihundert Minen für eine jede Figur der zwölf oberen Götter in einem Gemälde.[2]) Der Maler Theomnestus bekam von ebendemselben dreihundert Minen für eine jede heroische Figur.[3]) In folgenden Zeiten und unter den Römern erstand Lucullus für zwei Talente ein Gemälde, welches die berühmte Schönheit Glycera, sizend und mit einem Kranze in der Hand abbildete, ob es gleich nur eine Copie nach dem Originale des Pausias war.[4]) Ein Gemälde des Cydias, die Argonauten, wurden von dem berühmten Hortensius mit 144,000 Sestertien, das ist: mit 14,400 Gulden bezahlet.[5]) Alle diese Preise aber übersteigen die achtzig Talente, die Julius Cäsar für zwei Gemälde des Timomachus bezahlete, wovon das eine den Ajax, und das andere die Medea vorstellete.[6])

§. 23. Euphranor war nicht allein Maler, sondern auch Bildhauer, und es wird an ihm gerühmet, daß er zuerst die Helden mit Würdigkeit gemalet, und mehr als seine Vorgänger in der Malerei die Proportion, welche Plinius symmetriam[7]) nennet, in seinen Figuren beobachtet habe, die er aber zu geschlank und zu düñ bildete, und

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 19.

2) Plin. l. c. n. 21.

3) Ibid.

4) Ibid. c. 11. sect. 40. n. 23.

5) Ibid. n. 26.

6) Ibid. n. 30.

7) Non habet latinum nomen *symmetria*. Plin. XXX. 8. 19. Siebelis.

die Köpfe größer als gewöhnlich hielt.[1] In seiner Zeichnung scheinet mehr das Wissen, als die Schönheit der Formen, geherrschet zu haben, weil gedachter Scribent saget, er habe seine Knochen und Gelenke groß gehalten: *articulisque grandior*; und daß seine Bilder weniger lieblich, als die des Parrhasius gewesen, gab Euphranor zu erkennen in dem Ausspruche über den Theseus, den er selbst sowohl als jener gemalet hatte: „Jener (sagete er) „ist mit Rosen erzogen, der meinige aber mit Flei„sche genähret," welches nicht, wie Dati meinet, von der Farbe kan verstanden werden.[2] Was Plinius aber von den großen Köpfen und den stark angedeuteten Gliedern dieses Malers anmerket, war, wie er lehret, auch die Eigenschaft der Figu-

1) Plinius (l. 34. c. 8. sect. 19.) zählt den Euphranor zu den Künstlern der 104 Olympiade; sein Zeitalter wird noch näher durch die Nachricht bestimt, daß er den König Philippus und dessen Sohn, Alexander den Großen, auf Quadrigen vorgestellt. (Ibid. n. 16.) Er schrieb auch über Proportion und Farben. (Id. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 25.) Plutarchus (de gloria Atheniens. c. 2.) zählt ihn zu den Künstlern, welche besonders siegende Feldherrn, Kämpfe und Heroen dargestellt. Das von ihm gemalte Reitergefecht (Plutarch. l. c.) der Schlacht bei Mantinea zeigte eine hohe Begeisterung des Künstlers, und Pausanias (l. 1. c. 3.) rühmt daran besonders die Figuren des Gryllus, Xenophons Sohn, und des Epaminondas. In der Galerie des Jupiter Eleutherius zu Athen waren in einem Gemälde Euphranors die zwölf Gottheiten, und in einem andern die Demokratie und das Volk abgebildet. (Pausan. l. c.) Das leztere, worin das Volk dargestellt war, scheint sich durch Adel und Würde der Gestalten ausgezeichnet zu haben. (Plutarch. l. c.) Meyer.

2) Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 25. [Plutarch. de gloria Atheniens initio.] Carlo Dati, Vite de' pittori, p. 76.

ren des Zeuxis,[1]) welches bereits an einer anderen Stelle dieser Geschichte umständlich berühret ist.[2]) Unter seinen Statuen war vornehmlich berühmt der Paris, in welchem er zu gleicher Zeit den Richter der Schönheit dreier Göttinen, den Verliebten der Helena, und den Mörder des Achilles auszudrüken gesuchet hatte.[3])

1) L. 35. c. 9. sect. 36. n. 2.

2) [5 B. 4 K. 6 §.]

3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 16.

Die Werke des Euphranor werden nur im Vergleich gegen die Werke seines Zeitgenossen Praxiteles, und gegen die Arbeiten der vorzüglichsten Künstler in der Malerei und Plastik, welche bald nachher folgten, zu grosse Köpfe und zu schmächtige Leiber gehabt haben; deñ da Euphranor selbst über die Symmetrie geschrieben und als ein universaler Künstler in Farben, Marmor und Erzt gearbeitet, da er Kolosse verfertigt und Becher gegraben hat (Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 25): so kañ es ihm an genauer Keñtniß von den Regeln der Proportion, wie sie von den älteren Künstlern festgesezt waren, nicht gemangelt haben. Die Anekdote von dessen Paris mag wenigstens lehren, daß der dem Paris zukommende Charakter vortreflich dargestellt, und Schönheit, Anmuth und Würde in dieser Figur vereinigt war. Viscontis Vermuthung (Mus. Pio-Clem. t. 2. p. 69.), daß der berühmte Paris von Marmor, welcher aus dem Palaste Altemps in's Museum des Vaticans gekommen, eine antike Copie von Euphranors ehernem Paris sei, hat nichts Unwahrscheinliches. Deñ unter den bekañten Denkmalen ist keines, welches den Paris so würdig und heldenmäßig darstellte; seine Gebärde, indem er der Göttin den Apfel zu reichen scheint, köñte vielleicht einen Lobredner veranlassen zu sagen, daß man in ihm den Richter über Göttinen erkenne. Die edle Schönheit und sanften Züge des Gesichts verkündigen einen würdigen Liebhaber der schönsten Frau, und die kräftigen Gliederformen einen Helden, welcher wohl einen Andern besiegen koñte. Nach Meyer.

§. 24. Parrhasius, aus Ephesus, war der erste, der den Köpfen der Figuren, die vor ihm eine harte und strenge Mine hatten, ein holderes Wesen, und die Gratie, nebst mehrerer Zierlichkeit in den Haaren gab, und sein größter Vorzug bestand in dem schönen Umrisse, in dessen Rundung, und im Licht und Schatten, worin ihm der Vorzug von den alten Malern zugestanden wurde.[1] Aber in der Wissenschaft der Muskeln und der Gebeine, und überhaupt in dem, was wir Anatomie nennen, war er unter sich selbst, und Anderen nachzusezen: *minor* tamen videtur, sibi comparatus, *in mediis corporibus exprimendis.* So glaube ich, müße dieses Urtheil des Plinius verstanden werden.[2] Der überaus seichte angeführete Florentiner Carlo Dati, welcher viel schwazet, wo nichts nöthig war, übersezet diese Stelle, wie er sie fand: sembrò egli di gran lunga inferiore, in paragon di sè stesso, nell' esprimere i mezzi delle figure;[3] und da er sich an

1) Plin. l. 35. c. 9. sect. 36. n. 5. *Confessione artificum in lineis extremis palmam adeptus.* [Man vergleiche die Erläuterung der Gedanken üb. d. Nachahmung. §. 39.]

Sein Vater hieß Euenor und lehrte ihm die Kunst. (Plin. l. c. n. 2.) Nach Plinius gehört er zu den Künstlern der 95 Olympiade. Quintilian (l. 12. c. 10.) sagt, daß Zeuxis und Parrhasius in Hinsicht des Zeitalters nicht weit von einander entfernt waren, und beide um die Zeiten des peloponnesischen Kriegs lebten. Parrhasius war ein Zeitgenosse des Sokrates, wie aus ihrem Gespräche bei Xenophon erhellt. (Memorab. l. 3. c. 10.) Aber er müßte ausserordentlich alt geworden sein, wenn die Nachricht des Quintilians (l. 12. c. 10.), daß er bis zu den Zeiten der Nachfolger Alexanders gelebt habe, Grund hätte. Meyer.

2) L. c.

3) Vite de' Pitt. p. 48.

verschiedenen Orten seiner Schrift rühmet, eine ungebundene Übersezung der Nachrichten alter Scribenten zu machen, hält er sich hier an den blossen Buchstaben, den er nicht verstand. 1) Von der Achtung der Gemälde des Parrhasius kan der Preis zeugen, den Tiberius für dasjenige bezahlete, welches den Obersten der verschnittenen Priester der Diana zu Ephesus, *Archigallum*, und also vermuthlich eine zweideutige Schönheit unseres Geschlechts vorstellete; gedachter Kaiser erstand dasselbe

1) Des Plinius Worte dürfen nicht so ausgelegt werden, als ob Parrhasius von der Structur des menschlichen Körpers, oder von dem, was wir Anatomie nennen, eine geringe Wissenschaft besessen habe. Wie hätte er sonst im Umrisse vorzüglich sein können? Daß er ein großer Zeichner gewesen, kan man aus seinen im Altertum geschäzten Handzeichnungen und Skizzen auf Tafeln und Pergament (Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 5.) mit großer Wahrscheinlichkeit schließen. Daher ist es wahrscheinlich, daß in der Nachricht, Parrhasius habe die Gestalt der Körper innerhalb des Umrisses weniger vollkommen, als den Umriß selbst, ausgedrükt, kein Tadel seiner Kunst liege, sondern nur so viel gesagt sei, daß er im Zarten, Fließenden und Verschwindenden der Umrisse unübertreflich gewesen; aber in Darstellung dessen, was innerhalb der Umrisse liege, hätten andere seiner Zeitgenossen eben so vieles Verdienst gehabt, welches auch besonders bei denen, die jünger waren als er, wie Timanthes, Euphranor ꝛc. dem Gange der Kunst gemäß ist. Des Plinius Worte verstatten diese Erklärung, und Quintilian (l. 12. c. 10. princ.), wo er die Gemälde des Zeuxis mit denen des Parrhasius vergleicht scheinet, ganz dasselbe anzudeuten; deñ Zeuxis gab den Gliedern seiner Figuren mehr Fülle und Ausdruk von Körperkraft (*nam Zeuxis plus membris corporis dedit*), Parrhasius aber machte die gesamten Umrisse so vorzüglich, daß man ihn den Gesezgeber nañte. (Ille vero ita *circumscripsit omnia*, ut eum *legumlatorem* vocent.) Nach Meyer.

für 60,000 Sestertien, welche in deutschem Gelde an 3000 Thaler machen werden. [1])

§. 25. Dasjenige, was Aristoteles an Zeuxis Gemälden ausgesezet hat, [2]) weñ er saget, es seien dieselben ohne ἤϑος gewesen, [3]) haben die Ausleger theils nicht berühret, theils nicht verstanden, wie Franz Junius freimüthig von sich gestehet, [4]) und Castelvetro fällt in Verwirrung über das Colorit, mit welchem er es erklären will. [5]) Es kañ dieses Urtheil des Ari-

1) Plin. l 35. c. 10. sect. 36. n. 5.

2) Timanthes, der Zeitgenosse des Parrhasius (Plin. l. 35. c. 10. sect. 36 n. 3.) hätte hier wohl eine Erwähnung verdient. Alle seine Gemälde zeichneten sich durch die Erfindung aus, und hatten das Eigentümliche, daß sie noch mehr zu denken gaben, als in ihnen dargestellt war; daher stand sein erfindungsreicher Geist, wiewohl seine Werke die höchste Vollendung hatten, dennoch immer höher als seine Kunst. (Plin. l. c. n. 6.) Durch seinen Ajax übertraf er selbst den Parrhasius (Plin. l. c. n. 5.); am berühmtesten aber war unter seinen Gemälden dasjenige, welches die Opferung der Iphigenia vorstellte. (Quintil. l. 2. c. 13. Valer. Max. l. 8. c. 11. n. 6. Cic. orat. c. 22. Eustath. ad Iliad. l. 24. v. 163.)

Der Autor hätte früher von Zeuxis als von Parrhasius reden sollen, da alle Umstände es wahrscheinlich machen, daß Zeuxis etwas älter gewesen. Plinius (l. 35. c. 9. sect. 36. n. 2.) sezt ihn, wie schon erinnert worden, in das vierte Jahr der 95 Olympiade, und sagt, daß er irrig von Einigen zu den Künstlern der 89 Olympiade gezählt werde. Es ist wahrscheinlich, daß er sehr alt geworden, und schon zur Zeit der 89 Olympiade gemalt habe, da ihn Plutarch (in Pericle, c. 13.) unter den zu der Zeit des Perikles lebenden Künstlern neñt. Meyer.

3) Poët. c. 6. §. 13.

4) Catalog. Artific p. 231.

5) Poët. d' Arist. volgar. part. 3. p. 143.

stoteles auf der einen Seite von dem Ausdruke im engeren Verstande genommen werden, weil ἦθος, von der menschlichen Figur gebraucht, mit *vultus* zu übersezen wäre, und den Ausdruk im Gesichte, die Minen und Gebärden desselben bedeutet.[1] Man vergleiche mit gedachtem Urtheile, was der gleichfalls berühmte Maler Nikomachus jemanden, der des Zeuxis Helena tadeln wollte, antwortete: „Nim meine Augen, sagete er, so wird sie dir „eine Göttin sein![2]" woraus zu folgen scheinet, daß die Schönheit des Zeuxis Antheil in der Kunst gewesen. Weñ man dieses mit jenem zusammenhält, so wird aus dem Urtheile des Aristoteles sehr wahrscheinlich, daß Zeuxis der Schönheit einen Theil des Ausdruks aufgeopfert, und daß dessen Figuren, da seine Absicht war, sie auf das Schönste zu bilden, eben dadurch unbedeutender geschienen. Deñ der Ausdruk der mindesten Empfindung und Leidenschaft im Gesichte verändert die Züge, und kañ der reinen Schönheit nachtheilig sein

§. 26. Auf der anderen Seite aber kañ Aristoteles auch an Zeuxis Gemälden haben tadeln wollen, daß dieselben ohne Handlung und Action gewesen, welches gleichfalls in dem Worte ἦθος lieget, wie eben dieses vom Malvasia, und von denen, die wie dieser denken, an einigen Figuren des Raphael ausgesezet worden, und in diesem Verstande gebrauchet Aristoteles in seiner Redekunst das Adjectivum ἠθικόν.[3] Dieses aber oder

1) Philostr. Icon. 2. p. 865. Casaub. ad Theophrast. charact. c. 8. . Meyer.
[Man vergleiche 5 B. 3 K. 2 §.]

2) Stobæi serm. 184. [Ælian. var. hist. l. 14. c. 47. Nikomachus, nicht Timomachus, wie bisher im Texte gestanden, hieß der Maler.]

3) L. 3. c. 7.

enes kan eben den Grund im Zeuxis gehabt ha-
en, nämlich den Vorsaz, die höchste Schönheit
u suchen und zu malen. Das Gegentheil dieses
ermeineten Tadels muß Zeuxis in seiner Penelo-
e gezeiget haben, in welcher er, nach dem Pli-
ius, *mores* gemalet, wo dieser Scribent, wie man
iehet, auf eines Griechen Urtheil nachgesprochen,
nd das Wort ηθος mit dem gemeinsten Worte über-
ezet hat, ohne seine Gedanken, wen er etwas da-
ei gedacht, deutlich zu erklären.[1] Der Grav Cay-
us, welcher dieses anführet, wo er die Kenzeichen
er alten Maler geben will, ohne sich bei der Er-
lärung aufzuhalten,[2] würde vielleicht meiner Mei-

In dieser Stelle bedeutet weder ηθος noch ηθικον die Handlung oder Action, sondern Aristoteles zeigt in dem ganzen Kapitel, daß eine Rede nur dan schiklich genant werden könne, wen sie ηθικη sei, das heißt: wen sie der Lage und den Verhältnissen entspreche, und dem Charakter des Redners angemessen sei. Meyer.

1) L. 35. c. 9. sect. 36. n. 2.

In seiner Poetik (c. 6. §. 12.) schließt Aristoteles geradezu die Bedeutung Action von dem Worte aus, wen er sagt: „ohne Handlung (ανευ πραξεως) möchte wohl nie eine Tragödie entstehen können; doch aber „ohne Charakteristik in den Personen (ανευ ηθων)." Wen also der Penelope des Zeuxis vom Plinius ein gut ausgedrükter Charakter (*mores*, ηθος) beigelegt wird: so will dieses nicht sagen, daß die Figur in lebhafter Action vorgestellt war, welches für eine Penelope, nach dem Sinne der Alten, auch nicht gepaßt hätte, sondern es zielet auf die höhere sittliche Bedeutung, die der Künstler in sein Werk zu legen gewußt hat. Meyer.

[Ηθος, cujus nomine caret sermo Romanus, *mores* appellantur. Sed ipsam rei naturam spectanti mihi, non tam *mores* significari videntur, quam *morum quædam proprietas.* Quintil. l. 6. c. 2. n. 8—9.]

2) Réflex. sur quelq. chap. du 35. livre de Plin. 3.

nung gewesen sein, wenn er des Plinius Anzeige mit dem Urtheile des Aristoteles zusammengehalten hätte. Diese meine Auslegung wird durch eine andere Stelle des Plinius erkläret,[1] wo er deutlich in dem Worte ἦθος, in der mehreren Zahl ἤθη den Ausdruk verstehet, wenn er von dem Maler Aristides saget: Is omninum primus *animum* pinxit, et *sensus* hominis expressit, quæ vocant Græci *ethe*. Was dieser war in der Malerei, war Lysias in der Beredsamkeit, dem Dionysius die vollkommenste ἠθοποιΐαν beileget.[2])

§. 27. Nicias hatte sich eine so große Achtung seiner Wissenschaft in der Kunst erworben, daß Praxiteles, da er gefraget wurde, welche von seinen Statuen er am höchsten schäze, antwortete: „diejenigen, deren Modelle von dem Ni„cias von neuem übergangen und ausgebessert „sind;“[3]) also verstehe ich, was Plinius von dem Nicias saget. Der bereits angeführete Florentiner meinet,[4]) es sei hier von einer Glätte geredet, welche Nicias den Statuen gegeben; und führet eine Stelle aus dem Seneca an, wo von der Bekleidung anderer Steine mit seltenen Marmorn geredet wird, die ganz und gar nicht hierher

part. Caract. des peintr. Grecs. Acad. des Inscript. t. 25. Mém. p. 195.

1) L. 35. c. 1. sect. 36. n. 19.

2) De Lys. judic. n. 8.
[Über den athenischen Demos des Parrhasius vergleiche man die Gedanken von der Nachahmung ꝛc. §. 158. deren Erläuterung ꝛc. §. 130. und das Kunstblatt v. J. 1820, wo in Nummero 11 die mancherlei Erklärungsversuche zusammengestellt sind.]

3) Plin. l. 35 c. 11. sect. 40. n. 28.

4) Dati, Vite de' Pittori, p. 68.

gehöret, ohnerachtet sich hier das Wort *circumlitio* findet.[1] Die Glätte wird den Statuen gegeben durch Stärke der Arme und der Arbeiter, die weiter nichts verstehen: und überhaupt, weñ der Bildhauer seine Figur dem Modelle völlig gleichförmig geendiget hat, und die Hand von seinem Werke abziehet, findet weiter keine Erinnerung statt. Der Freund des Bildhauers aber, der ein Kunstverständiger ist, kañ beim Modelle ihm nüzlich sein; und ich glaube, daß circumlitio das Nachfahren und das Nachhelfen eines Modells bedeute, welches mit dem Modellirstekken geschiehet. Deñ da in solcher Ausbesserung hier und da Thon angesezet und abgestrichen wird, welches *linere* heisset; und da die Modelle des Praxiteles nur unmerkliche Verbesserungen erforderten, wird dieses durch ein Wort bezeichnet, welches ein sanftes Anstreichen bedeutet. Harduin ist völlig irrig, weñ er sich ein-

1) Senec. epist. 86. Die Stelle lautet: Pauper sibi videtur ac sordidus, nisi parietes magnis et pretiosis orbibus refulserunt; nisi Alexandrina marmora Numidicis crustis distincta sunt: nisi illis undique operosa et *in picturæ modum variata circumlitio* prætexitur. Lipsius meinte ganz richtig, daß durch die Worte: *in picturæ modum variata circumlitio*, musivische Arbeiten angedeutet seien. Meyer.

[Daß die *circumlitio*, wie sie der Autor erklärt, kein geeignetes und kein ehrenvolles Geschäft für einen Maler gewesen wäre, sieht wohl jeder ein; aber was sie anders sein mochte? — Quatremere-de-Quincy hat darüber in seinem *Jupiter Olympien* eine lange Abhandlung, in der seine Meinung dahin geht, daß diese *circumlitio* eine Art enkaustischer Malerei gewesen sei, die man, wie er auch sonst in seinem Werke häufig darzuthun suchte, bei Statuen im Altertume häufig angewendet habe; nicht zwar, um ihnen ein Ansehen der Wirklichkeit zu geben, vor dem alle Täuschung verschwinde, sondern gleichsam nur einen Hauch der Farbenähnlichkeit.]

gebildet, Nicias habe die Statuen des Praxiteles mit sehr dünnen Farben überstrichen, wodurch sie einen grösseren Glanz erhalten hätten.[1])

§. 28. Weñ Pausanias von diesem Künstler saget: Νικιας ζωα αριςος γραψαι των εφ' αυτυ, welches der Übersezer gegeben hat: in pingendis animalibus ætatis suæ longe præstantissimus, ist dieses nicht auf die Thiere allein einzuschränken, sondern muß überhaupt von Figuren und insbesondere von menschlichen Figuren verstanden werden: deñ von dem Worte ζωα komt die allgemeine Benennung der Maler, ζωγραφος, her.[2]) Dieses gilt von vielen anderen Stellen alter Scribenten, wo das Wort ζωα von Werken der Kunst gebrauchet wird; wie beim Dio Chrysostomus, welcher von goldenen und silbernen Bechern redet, und saget, daß sie mit erhobener Arbeit gezieret zu sein pflegen: ετι δε και ζωα εξωθεν κυκλῳ εχειν auch hier ist ζωα nicht allein von Figuren der Thiere, wie es übersezet wird, sondern überhaupt von Figuren zu erklären.[3]) Eine einzige Stelle des Philemon beim Athenäus entscheidet dieses: deñ da dieser Dichter von der Statue eines Tempels zu Samos redet, in die jemand verliebet war, nennet er dieselbe ζωον, und Athenäus sezet hinzu, daß diese Statue (αγαλ-

1) Nikias, der Sohn des Nikomedes, war ein Athenienser und Schüler des Antidotus. (Pausan. l. 1. c. 29. Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 24.) Den Hyacinthus, welchen Augustus aus Alexandria nach Rom brachte, hatte dieser Künstler besonders jugendlich gebildet, um die Liebe des Apollo zu ihm leise anzudeuten. Nikias zierte mit seinen Gemälden auch ein Grabmal. (Pausan. l. 3. c. 19. l. 7. c. 22.) Meyer.

2) Pausan. l. 1. c. 29.

3) Orat. 30. p. 307.

μα) ein Werk des Ktesikles gewesen sei.[1]) Eine andere Beschaffenheit scheinet es mit dem Diminutivum dieses Worts: ζωδια, zu haben, welches Thiere, Groteskken und Zieraten bedeutet.[2]) Weñ also Hesychius saget: λυγδος εις τα ζωδια, will er vermuthlich andeuten, daß der parische Marmor zu solcher feinen Arbeit der geschikteste sei, wie es derselbe wirklich ist.[3])

§. 29. Dasjenige Gemälde, welches Nicias am höchsten geschäzet zu haben scheinet, war die homerische Nekromantia und stellete den vornehmsten Inhalt desjenigen Buchs der Odyssea vor, welches Νεκρομαντεια betitelt worden, das ist: die Unterredung des Ulysses in der Hölle mit dem blinden Wahrsager Tiresias, für welches Stük dieser Künstler sechzig Talente, die ihm geboten wurden, ausschlug, und, da er ein großes Vermögen erworben hatte, es lieber der Stadt Athen,

1) Athen. l. 13. c. 8. [n. 84.]

An Stellen, wo es ungewiß sein koñte, ob Menschen oder Thiere zu verstehen seien, pflegten die Griechen dem Worte ζωον noch ein Beiwort, z. B. αλογον zu geben, wie Athenäus. (l. c. n. 85.) Meyer.

2) Wiewohl die Bemerkungen über ζωον und ζωδιον richtig sind: so dürfte doch Pausanias in der angeführten Stelle die Kunst des Nikias in Hinsicht der Thiermalerei haben andeuten wollen; deñ auch Plinius (l. 35. c. 11. sect. 40. n. 28.) rühmt den Nikias von dieser Seite, indem er sagt: huic quidem adscribuntur *quadrupedes*; *prosperrime canes expressit*. Eben so werden vom Demetrius Phalereus (de elocut. c. 76.) in den Schlachtgemälden des Nikias die Pferde gepriesen, welche in den mannigfaltigsten Stellungen, bald im Laufe, bald stillstehend, bald mit gebogenen Knieen und kauernd vorgestellt waren. Fea.

3) [In voce λυγδος oder richtiger λυγδινος.]

seinem Vaterlande, schenkete.[1] Eben diese Fabel hatte vor dessen Zeit Polygnotus zweimal, und an eben dem Orte, zu Delphi,[2] gemalet, und in der Villa Albani findet sich dieselbe in erhobener Arbeit, die ich in meinen alten Denkmalen bekañt gemachet habe.[3]

§. 30. Die besten Dichter und Künstler aber, die sich in dieser Zeit berühmt gemachet haben, waren noch von dem Stamme, welcher in dem Grunde der stolzen Freiheit gepflanzet worden, entsprossen, und die Sitten des Volks beförderten die lezte Feinheit und den auf das Höchste getriebenen Geist in den Werken des Wizes und der Kunst. Menander, der Freund des Epikurus, trat mit den ausgesuchtesten Worten, mit dem abgemessensten und wohlklingendsten Maße, mit gereinigten Sitten, in Absicht, zugleich zu belustigen und zu lehren und zu tadeln, mit einem feinen attischen Salze auf die Schaubühne, als der erste, dem sich die komische Gratie in ihrer lieblichsten Schönheit gezeiget hat. Die unschäzbaren Stüke, welche uns die Zeit von mehr als hundert verlorenen Komödien desselben erhalten hat, können uns, in Absicht der unstreitigen Gemeinschaft der Poesie und Kunst, und des Einflusses der einen auf die andere, ausser dem Zeugnisse der Scribenten, ein Bild geben auch von den Schönheiten der Werke der Kunst, welche Apelles und Lysippus in die Gratie einkleideten.

1) Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 28.

2) Pausan. l. 10. c. 28—29.
[In der Lesche linker Hand.]

3) [Numero 157.]

Beilage I. zur Seite 138.

Die Meinungen über das den Jupiter und Ganyme- s vorstellende Gemälde sind getheilt. Einige halten es r ein modernes Werk, das von Mengs verfertigt sei, ı die vorgeblichen Kenner zu täuschen und zugleich eine :obe seiner vollkommenen Kunst abzulegen. Anton Ma- n, der Schwager des Mengs, ein geschikter Bildnißma- ', und Hofrath Reiffenstein sprachen diese Meinung öf- ıtlich aus. Zu ihnen gesellte sich Don Giuseppe Nico- d'Azara, welcher in seinen Memorie concernenti la a di Antonio Raffaello Mengs und in Feas Ausgabe der ›ere di Ant Raffaello Mengs, Roma 1787. p. 32, von 'sem Gemälde als von einer durchaus zuverläßigen Arbeit ; großen Mengs spricht. „Die Aufmerksamkeit, sagt er, nit welcher der Künstler eine alte Mauer nachahmte; die scheinbar ausgesprungenen Stellen, als ob der Anwurf bei er Abnahme von der Mauer zerbrochen wäre, die abge- ılätterte Farbe und die verstellten Restaurationen, die Zerschiedenheit der Behandlung an angeblich restaurirten Or- en, und an denen, die antik sein sollten: alles dies zeige n, daß die Kunst der Täuschung unmöglich höher getrie- en werden könne.“ Ferner: „Ich weiß, daß im Innern es Kalkauftrags unter diesem Gemälde von Mengs ein Bahrzeichen gelassen ist, um dasselbe als eine Arbeit seiner ɔand zu bezeichnen. Vor seinem Tode hatte er noch ge- ɔissenhafte Bedenklichkeiten über diese verübte antiquarische Betrügerei und er empfahl seiner Schwester Theresia, der Gattin Marons, angelegentlich, ihn als den Verfertiger iieses Gemäldes öffentlich zu nennen.“

Dagegen treten diejenigen, welche eine wahrhafte Antike dem Gemälde erkennen, mit folgenden Gründen auf.

Bei aller Ehre, welche man der Kunst des Mengs h Verdienst widerfahren läßt, scheint es doch unmöglich, ; er ein Gemälde, wie dieses, habe hervorbringen können. .merhin werde ihm ein großes Vermögen zugestanden, schö- Formen zu zeichnen: in allen seinen Werken aber wird sich

19 *

schwerlich eine dem Ganymedes an die Seite zu stellende Figur finden, mit einer solchen Einfachheit des Umrisses, und besonders keine, an welcher alle Theile so übereinstimmend wären. Wie ist es möglich, daß Mengs, dem man mit Recht in seinen Köpfen die Schwäche des Ausdruks und die Charakterlosigkeit vorwirft, sich selbst auf einmal so weit übertraf, und den wahrhaft herlichen Kopf des Ganymedes bildete, von welchem das hohe Lob Winckelmañs nicht ungegründet ist? Unbegreiflich wird es ferner, wie Mengs, bei seiner sonst etwas ängstlichen Behandlung, bei seiner Unbehülflichkeit in der Erfindung, und bei seinem geringen Glük in der leichten Anordnung der Grupen plözlich ein Bild sollte gemalt haben, welches so ganz den antiken Stil athmet, so leicht und meisterhaft behandelt, so zierlich und doch so einfach angeordnet ist. Warum malte er nicht immer auf diese Weise, weñ es ihm einmal möglich war? Sein während des Lebens genossener Ruhm hätte dañ immer in gleicher Erhabenheit fortgeblüht, und er wäre wirklich eine wunderbare Erscheinung in der Welt gewesen. Aus der rechtlich strengen Gesinnung, die wir im Leben, wie in der Kunst des Mengs wahrnehmen, läßt sich noch ein anderer Grund herleiten, weßhalb er dieses Gemälde nicht verfertigen koñte. Er war auf keine Weise wider Winckelmañ; beiden lag die Erforschung der Wahrheit in Sachen des Altertums am Herzen und beide hatten sich gegenseitig viel zu danken. Ohne Winckelmañs Beihülfe hätte Mengs seine classische Schrift: Gedanken über die Schönheit, schwerlich zu Stande gebracht; eben so erhielt Winckelmañ von Mengs manche Belehrung über Kunstwerke. Wie sollte also Mengs, ernst wie er war, auf den Studentenstreich verfallen sein, vermittelst eines im antiken Style gemalten Bildes seinen Freund lächerlich zu machen, und dessen Werk, welches auch ihn verherlichte, in seinem Ansehen zu beeinträchtigen?

Wir wissen wohl, daß diese Gründe für die Ächtheit des Gemäldes eigentlich nicht beweisen, sondern solche blos wahrscheinlich machen helfen; allein sie scheinen wenigstens eben so annehmlich als jene Sagen, welche, weñ man ihren Ursprung untersucht, nicht die Wahrheit zum Ziele haben, sondern nur die Kunst des Mengs in die Höhe erheben wollen. Weder Maron, noch Reiffenstein, noch Azara wollten dadurch Winckelmañs Ruhm verkleinern, seine Ver-

dienste um die Altertumskunde herabsezen, oder seine Wissenschaft selbst verdächtig machen: sie wollten blos ihrem Begünstigten, dessen Urtheil in Ansehung alter Kunstwerke sie für unfehlbar hielten, über alle Künstler der neuern Zeit reihen, und ihn den alten griechischen Künstlern wenigstens gleich geachtet, wo nicht vorgezogen wissen. Azara erkühnt sich sogar (Memorie p. 34.), einige tadelnde Bedenklichkeiten über Raphaels Madonnen zu äussern und spricht seine Meinung etwa so aus: „Hätte Raphael länger gelebt, so „würde er die Malerei auf die höchste Stufe der Vollkom„menheit gebracht haben; aber dieser Ruhm war dem Mengs „vorbehalten; seine himlischen Gestalten haben des Menschli„chen so wenig als sie nur haben können; seine Werke sind „eine ausgewählte Zusammenstellung vieler vollkomnen Theile, „mit Weglassung der minder edlen, der überflüssigen und de„rer, welche die Gebrechen der Menschheit ankündigen; da„her entsteht jene erhabene idealische Schönheit, die seine „Werke auszeichnete." — „Der Maler von Urbino „ahmte das Schönste der Wirklichkeit nach, so auch der „Deutsche: aber er verbesserte und veredelte dasselbe; jener „opferte allein der Vernunft, dieser der Vernunft und „den Gratien."

Wir fragen, ob ein übrigens wakerer Man, der in Sachen der Kunst also urtheilt, wohl eine gültige Stimme haben könne, wen die an sich nicht schwer zu lösende Aufgabe gemacht wird zu entscheiden, ob ein Gemälde antik, oder ob es von Mengs verfertigt sei?

Unsere Absicht war indessen keine andere, als so unparteiisch wie möglich vorzulegen, was für und wider dieses Gemälde gesagt wird. Doch wollen wir nicht verhehlen, daß unsere Privatmeinung für die Ächtheit desselben ist. Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts befand es sich noch im Besiz einer Madame Smith zu Rom, welcher es von ihrem ehemaligen Freunde, dem im Text erwähnten Diel von Marsilly war nachgelassen worden. Die Besizerin hielt es damals ihrem Interesse entgegen, wen sie erlaubte, Zeichnungen von dem Gemälde zu nehmen; daher können wir nur einen aus lebhafter Erinnerung gezeichneten Entwurf [unter den Abbildungen Numero 76.] mittheilen, woraus sich ungefähr die Erfindung, Grupirung und Gestalt der Figuren abnehmen läßt.

In der ersten Ausgabe, S. 277 — 280, fährt Winckelmann also fort: „Einige Zeit nachher ließ der Besizer dieses Gemäldes zwei andere insgeheim nach Rom kommen, ebenfalls in abgelöseten Stüken, deren Zusammensezung aber durch Kunstverständige besorget wurde. Diese zwei Stüke sind kleiner, und die Figuren zween Palme hoch. Das eine stellet drei tanzende weibliche Figuren, wie in Fröhlichkeit nach der Weinlese, vor, welche sich angefasset haben, und ein schön gestelletes Grupo machen: sie heben alle dreie das rechte Bein auf, wie in einem abgemessenen Tanze. Sie sind nur im Unterkleide, welches ihnen bis auf die Kniee gehen würde, im Springen aber bleibet ein Theil des Schenkels entblößet, so wie es die Brust ist, unter welcher das Unterkleid an zwo Figuren mit einem Gürtel angeleget ist. Das obere Gewand, oder Peplon, haben zwo derselben über die Achsel geworfen, und es flieget an der einen Figur, in geschlängelte Falten, nach Art hetruvischer Gewänder, geworfen; die dritte Figur ist ohne dieses Gewand. Eine männliche Figur, mit bekränzetem Haupte, in einer kurzen Weste, welche an eine Säule gelehnet, mit geraden Beinen und Füßen vorwärts stehet, spielet jenen auf einer Schalmeie zum Tanze auf: neben demselben auf einem Basamente stehet eine Leyer. Zwischen ihm und den tanzenden Figuren stehet auf gedachter Base ein hohes Piedestal, oder Cippus, und auf demselben eine kleine Figur, welche nicht sehr keñtlich ist, und ein indischer Bakchus mit einem Barte zu sein scheinet. Auf der andern Seite stehen drei Thyrsi der tanzenden Personen, wie an der Mauer, und unterwärts ist ein Korb mit Früchten, dessen Dekel abgenommen ist und hinter demselben lieget, nebst einer umgeworfenen Flasche. Die Umrisse dieses und des folgenden Gemäldes sind diesem fünften Stüke vorgesezet.

„Das zweite Gemälde von gleicher Größe stellet die Fabel des Erichthonius vor. Pallas, welche dieses Kind heimlich erziehen wollte, gab dasselbe in einem Korbe verschlossen der Pandrosos, des Cekrops Königs von Athen Tochter, in Verwahrung. Die zwo Schwestern derselben, welche das anvertrauete Pfand zu sehen sich nicht erhalten koñten, bewegeten jene, den Korb zu eröfnen, und sie sahen mit Erstaunen ein Kind, welches, anstatt der

„Beine, Schlangenschwänze hatte. Die Göttin be„strafete diese Neugier mit Raserei an den Töchtern des „Cekrops, welche sich von dem Felsen der Burg zu Athen „stürzeten; Erichthonius aber wurde in ihrem Tempel „daselbst erzogen. So erzählet Apollodorus (l. 3. c. 14.) „diese Fabel. Der Tempel ist auf der rechten Seite des Ge„mäldes durch ein einfältiges Portal angedeutet, und stehet „auf einem Felsen (Euripid. Hippolyt. v. 30.); vor dem Tem„pel stehet ein großer runder Korb, in Gestalt einer Cista „Mystica, dessen Dekel ein wenig eröfnet ist, und aus dem„selben kriechen wie zwo Schlangen hervor, welches die Fü„ße des Erichthonius sind. Pallas, mit ihrem Spie„ße in der linken Hand, führet die rechte Hand zu dem De„kel des Korbes, um denselben zu schließen; zu ihren Füßen „stehet ein Greif, und auf einer Vase ein Gefäß. Gegen „ihr über stehen die drei Töchter des Cekrops, in Gebär„den und in Action von Rechtfertigung und Entschuldigung „ihrer That, welche die Göttin ernsthaft ansiehet. Die erste „von den Töchtern des Cekrops hat ein Diadema und Arm„bänder gegen die Knöchel der Hand, welche dreimal herum„gehen. Aus der Kleidung scheinet es, daß es die ältesten „von allen alten Gemälden sein.

„Der Besizer derselben starb schleunig im Monate Au„gust 1761, ohne jemanden von seinen Bekanten den Ort der „Entdekung eröfnet zu haben, welcher noch izo, da ich dieses „schreibe, im April 1762, unbekant ist, aller Nachforschung „ohngeachtet, die man angewandt. Nach dessen Tode hat sich „in einer Quittung von dreitausend fünfhundert Scudi ge„funden, daß derselbe aus eben dem Orte drei andere Ge„mälde, unter welchen zwei von Figuren in Lebensgröße wa„ren, weggeholet: das eine stellete Apollo mit seinem „geliebten Hyacinthus vor. Weiter ist nichts von „denselben bekant geworden, und die Gemälde sind vermuth„lich nach Engeland gegangen, nebst dem siebenten, wovon „ich ebenfalls nur die Zeichnung gesehen, welches vor vier„tausend Scudi verkaufet worden: es ist dasselbe zu Anfang „des zweiten Theils vorgestellet. [Ist ausgeblieben.] Die „vornehmste Figur ist Neptunus, in Lebensgröße, wie die „andern Figuren, nakend bis auf das Mittel; vor demselben „stehet Juno mit Minen und Gebärden einer bittenden Er„zählung, mit einem kurzen Zepter in der Hand, in der Län-

„ ge wie ihn die Juno anderswo (Beger. spicileg. Antiq.
„ p. 136.), und eine herculanische Figur hält. (Pitt. d'Ercol.
„ t. 1. tav. 24.). Neben derselben stehet Pallas, welche
„ das Gesicht nach jener gewandt hat, und aufmerksam zuhö-
„ ret. Hinter dem Stuhle des Neptunus stehet eine an-
„ dere junge weibliche Figur, welche in ihrem Mantel einge-
„ wikelt ist, und voller Betrachtung das Gesicht mit der rech-
„ ten Hand gestüzet hat, welche durch die linke Hand unter
„ dem Ellenbogen in die Höhe gehalten ist. Das Gewand
„ des Neptunus ist meergrün; der Rok der Juno ist
„ weiß, und das Oberkleid lichtgelb; Pallas ist röthlichvio-
„ let, und die vierte Figur dunkelgelb gekleidet. Ich habe
„ irgendwo gelesen, daß Thetis eine Verschwörung einiger
„ Götter wider den Jupiter entdeket, unter welchen Juno
„ die vornehmste war; vielleicht ist dieselbe hier vorgestellet,
„ und die jüngste Figur wäre Thetis."

Die Abbildungen von dem Gemälde mit den tanzenden Figuren, und dem aus der Fabel des Erichthonius stehen nicht nur in der ersten Ausgabe, sondern sind auch in der wiener wiederholt worden,*) obschon ohne Beschreibung, weil man späterhin erfahren, daß sie nicht antik, sondern von Casanova, nachherigem Director der dresdner Akademie, um Winckelmañ zu neken, verfertigt worden, worüber zwischen ihnen eine Spannung entstanden, die gegenseitig bis an Beider Tod gedauert. Aus gerechtem Zweifel gegen die Unächtheit dieser Gemälde haben wir die Beschreibung derselben zwar nicht in den Text aufgenommen; aber sie schien uns wegen ihrer Deutlichkeit und Lebendigkeit einen Plaz in den Anmerkungen zu verdienen.

Wo diese zwei von Casanova unterschobenen Gemälde, weñ sie anders noch existiren, gegenwärtig seien, wissen wir nicht. Doch scheint es fast, man habe sich, nachdem der Zwek, Winckelmañ zu täuschen, erreicht war, nicht weiter um sie bekümmert. Weñ man hingegen auf das erwähnte Gemälde Jupiter und Ganymedes einen bedeutenden Werth legte, und dasselbe ein wirkliches Eigentum des Herrn Diel von Marsilly war: so kañ auch dieser Umstand zu dessen Gunsten etwas beitragen.

*) [Ich finde sie in meinem Exemplare der wiener Ausgabe nicht.]

Was Winckelmañ ferner anführt, um die Ächtheit der übrigen Gemälde, die er zum Theil nicht einmal selbst gesehen, darzuthun, z. B. die Quittungen u. s. w. scheint blos die Fortsezung jener Täuschung gewesen zu sein, die zu dem Zwist mit Casanova Gelegenheit gegeben. Nach Meyer.

[Man sehe den Br. an Heyne, v. 4 Jan. 1766. und die Biographie, S. 113.]

Das Gemälde [Jupiter und Ganymedes] existirte 1796 noch in Rom bei einer Madame Smith, der Erbin des französischen Edelmañs, welcher es auf einer Reise in Neapel an sich brachte. Höchst wahrscheinlich gehörte es zu den herculanischen Entdekungen. Bekañtlich [?] hat Mengs dieses Gemälde restaurirt, und dies gab den Anlaß zu dem Gerücht, als weñ Mengs es selbst gemacht hätte. Gewiß ist, daß es alle Charaktere des ächten Altertums an sich trägt. Hirt.

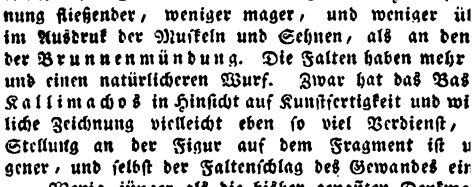
Beilage II. zur Seite 184.

Allerdings ist diese Statue der Pallas sehr alt, und wir tragen kein Bedenken dieselbe nebst dem Basrelief der Leukothea in dieser Villa (Denkmale Numero 17 und 56.) unter den bis jezo bekañten marmornen Werken der griechischen Kunst für die ältesten zu halten. Der Zeit nach möchten zunächst etwa die capitolinische Brunnenmündung (3 B. 2 K. 16 §.) und der dreiseitige Altar in der Villa Borghese folgen, der sich unter Numero 31 der Abbildungen findet. Auch gehört hieher eine auf eben die alte Weise nur flach erhoben gearbeitete Minerva, die auswendig am ehemaligen Palast des Senators von Rom auf dem Campidoglio in die Mauer eingesezt ist. Gleich der Minerva auf der gedachten Brunnenmündung trägt auch diese den Helm in der Linken und hält in der Rechten einen Speer; vom entblößten Haupte fallen lange Haarloken bis auf die Schultern und den Busen herab. Mund und Augen sind, wie an allen solchen dem hohen Altertume angehörenden Denkmalen, aufwärts gezogen; die Arbeit ist, so viel man aus der Entfernung wahrnehmen kañ, sehr fleissig.

Nicht viel später dürfte der Kopf einer Minerva ungefähr lebensgroß, in der florentinischen Galerie, verfertigt sein, welcher unter allen altgriechischen Denkmalen den meisten Fleiß, die größte Sorgfalt in der Ausführung erfahren hat und wohl erhalten ist. Die Augen sind groß und senken sich ein wenig gegen die Nase; der Schnitt der Augenbraunen hat gleiche Richtung und steht hoch über den Augen. Diese liegen wenig vertieft, auch springen die Augenlieder nicht weit vor; der geschlossene Mund zieht sich in den Winkeln etwas aufwärts; die Vertiefung zwischen der Unterlipe und dem Kiñ ist nur geringe, daher erscheint dieses flach und hängt etwas nieder. Die Ohren stehen sehr hoch; eine horizontale Linie vom untersten Theil des Ohrläpchens gezogen, würde ungefähr auf die Hälfte der Nase treffen. Am Hals ist der Apfel stark angedeutet, eben so die beiden großen Sehnen, welche den Kopf wenden; das Halsgrübchen hingegen und die Schlüsselbeine sind kaum sichtbar. Man erblikt noch den Anfang eines kraus, doch dabei flach gefalteten Gewandes,

welches bis auf ein paar Finger breit nahe an den Hals herantritt, aber selbst auch nicht breiter ist, und vom Untergewand dasjenige Stük zu sein scheint, welches über dem Brustharnisch sichtbar wurde; deñ ohne Zweifel war dieser Kopf ursprünglich einer Figur eingefügt. Die Haare treten unter dem Helme etwa fingersbreit hervor; anliegend verbreiten sie sich wellenförmig nach den Schläfen zu, neben welchen breite flache Loken herunterhängen, die an ihren Enden oder Spizen umgebogen sind. Zwar ist nur der Anfang dieser Loken antik und das übrige ergänzt, allein man bemerkt neben den Ohrläpchen die Stelle, wo sie an der Wange angelegen. Hinter den Ohren fallen längere Haarloken, deren Enden ebenfalls ergänzt worden, bis auf die Schultern herab, und im Naken kommen sie unter dem Helme hervor; sie sind aber wieder zurükgenommen. Der Helm an sich ist rund, an den Kopf anschließend, ohne Vorsprung und hat über der Stirn einen schön ausgearbeiteten Rand. Oben auf dem Helme kañ man noch acht Spuren zählen, wo Füße von Pferdefiguren gesessen; und an den Seiten sind noch ein Paar Greife übrig geblieben. Andere Zieraten scheinen durch modernes Überarbeiten weggenommen, als der fehlende Helmbusch ergänzt wurde. Das Gesicht hat, ausser an der Nase, deren Spize ergänzt ist, nicht gelitten.

Diesem Denkmale möchten wir das Basrelief des Kallimachos im Museo Capitolino folgen lassen. Seine Figuren, mit denen der angeführten Brunnenmündung, oder an dem dreiseitigen borghesischen Altar verglichen, zeigen mehr Bewegung, mehr Zierlichkeit und überhaupt richtigere Verhältnisse. Den Kopf zum Maßstab genommen, beträgt jede Figur wenigstens siebenmal die Länge desselben, da hingegen die Figuren auf der Brunnenmündung nicht über 6 eine halbe Kopfslänge haben. Die Gesichter, obwohl Mund und Augen nach den äussern Enden hin immer noch ein wenig aufwärts gezogen sind, erhielten im Ganzen regelmäßigere Züge; die Wangen sind voller, die Wangenknochen etwas mehr erhoben. Daher erscheinen die Augen tiefer liegend und erhalten mehr Schatten. Die Behandlung ist etwas freier, und in der Figur des Fauns ist das bekañte Ideal dieser Gattung von Wesen schon in ziemlich charakteristischer Ausbildung dargestellt. Nach einer treuen Zeichnung sieht man die gedachte Figur bei der Vignette Numero 8 der Denkmale.



nung fließender, weniger mager, und weniger üb
im Ausdruk der Muskeln und Sehnen, als an den
der Brunnenmündung. Die Falten haben mehr
und einen natürlicheren Wurf. Zwar hat das Bas
Kallimachos in Hinsicht auf Kunstfertigkeit und wi
liche Zeichnung vielleicht eben so viel Verdienst,
Stellung an der Figur auf dem Fragment ist u
gener, und selbst der Faltenschlag des Gewandes ein

Wenig jünger als die bisher genañten Denkma
den zwei weibliche sizende Statuen im
Pio-Clementino sein. Die eine schlägt die K
einander, und läßt, indem sie sich mit der Linken
ihr zum Size dienenden Stein stüzt, den gebogene
Arm mit dem Ellenbogen auf dem Schenkel ruhen,
ihre Stellung Nachdenken oder Aufhorchen ausdrükt.
Härte kañ man der Arbeit weder am Gesichte no
Falten, noch selbst in den Haaren vorwerfen; die Fi
jedoch etwas steif, und ihre Articulationen nicht w
geben. Besser ist der Hals verstanden, und die S
denselben sind kräftig ausgedrükt. Am Munde bem
einen lieblichen gemüthlichen Zug, wie auch in der
und weder diese noch jener haben aufwärts gezogene
am Gewande zeigen sich häufige, jedoch natürlic
Falten, welche sich nach dem Körper biegen. Ei
Band liegt um die Stirn und faßt das Haar. Na
theil des Haupts, die rechte Hand, das rechte A

wegen den ursprünglichen Ausdruk. Hingegen erhielten sich die fleissig vollendeten Ohren unbeschädigt. Die Nase, der Hals, beide Arme, wie auch eine Leyer, welche man der Figur gegeben, sind neu, überdies noch beide Füße.

Aus Gründen, welche aus der Betrachtung des Styls der Arbeit und des muthmaßlichen Ganges der Kunst fließen, glauben wir den Sturz einer Pallas, wie auch einen dreiseitigen Altar oder großen Leuchterfuß, beide in der dresdner Samlung, jezt erst folgen lassen zu dürfen. Die Abbildung beider Denkmale ist in Beckers Augusteum. 1) Hieher gehört auch die Statue der Pallas von Marmor, im herculanischen Museo zu Portici, welche in der ausschreitenden Stellung und im Faltenschlag überhaupt einige Ähnlichkeit mit dem angeführten Sturz in Dresden hat.

Die Ursache, warum wir jene zwei sizenden Figuren im Museo Pio-Clementino in Hinsicht ihres Alters dem Basrelief des Kallimachos nachsezen, ist keine andere, als weil man in diesen Figuren den nach aussen aufwärts gezogenen Augen- und Mundwinkel nicht mehr wahrnimt: ein Merkmal, welches, wen wir nicht irren, für die Denkmale aus dem höhern Altertum entscheidend ist. Hätten Augen und Mund die aufwärts gezogene Richtung, so würden wir kein Bedenken tragen, diese beiden Figuren in noch ältere Zeiten hinaufzusezen, weil die zuerst genante, gleich den allerältesten für griechisch erkanten Werken, in ihren Zügen einige Ähnlichkeit mit den ägyptischen Denkmalen hat. Die andere zeigt neben sehr vielem Fleiß eine höchst altertümliche Rohheit, Unbeholfenheit und Steifheit in der Arbeit. — Man könte sie daher nicht unfüglich mit dem barberinischen Genius von Erzt, so wie diesen mit ihr vergleichen, da auch er das Ansehen von hohem Altertume hat, wiewohl man an ihm nicht die aufwärts gezogenen Mundwinkel und die gegen die Nase gesenkten Augen findet. 2)

Dem Sturz der Pallas zu Dresden geben wir unter den spätern Denkmalen des alten Styls eine Stelle, weil die Figuren der Riesen bezwingenden Götter, auf den kleinen Basreliefs des vorn über das Gewand herablaufenden Streifs, derbe, tüchtige Formen und lebhafte Bewegung haben, auch

1) Taf. 5. 6. 7. 9.

2) [Man vergleiche 3 B. 2 K. 10 §. Note]

selbst in der Anordnung der Grupen sich einige Kunst verräth, welches man in keinem der muthmaßlich als älter angeführten Denkmale bemerkt.

Das dreiseitige Werk in eben der Sammlung mag gleichfalls unter die spätern Denkmale des alten Styls gehören, da die Köpfe der Figuren durchaus nichts von dem aufwärts gezogenen Mundwinkel, von den in eben der Richtung gegen die Nase gesenkten Augen, sondern meistens wohlgestalte Züge, ja zum Theil sogar eine idealische Bildung zeigen. Auch die Verhältnisse sind besser beobachtet, d. h. das Verhältniß des Kopfs ist geringer und einige Figuren enthalten in ihrer ganzen Länge bis sieben und ein halbmal die Höhe desselben. Körper und Glieder sind überhaupt noch zu schlank gehalten, und daher erscheint die Gestalt im Ganzen immer noch überflüssig lang; der Kopf, gegen das übrige gehalten, zu stark. Einige Gewänder zeigen nach alter Art symmetrische Falten, platt an und über einander liegend; andere hingegen freiere, sehr einfach geworfene, mit vieler Kunst ausgeführt; woher sich also wieder ein anderer Grund hernehmen läßt, die Entstehung des Werks keiner frühern Zeit beizumessen, als da die Kunst allmählig mehr Freiheit gewann, und bald von dem alten Geschmak, den wir bisher in verschiedenen Abstufungen betrachtet, zu einem kühnern größern Style übergehen wollte; wohin auch selbst die freiere Behandlung der Zieraten unter den Basreliefs zu deuten scheint.

Über die zulezt angeführte Pallas, im herculanischen Museo, können wir keine genauere Nachricht mittheilen, als daß sie wie im Kampfe begriffen, rasch ausschreitend mit erhobener Rechten scheint den Speer schleudern zu wollen; kurz die Gebärde sowohl, als auch der Faltenwurf, hat im allgemeinen Ähnlichkeit mit dem erwähnten Sturze zu Dresden. Nur ist das herculanische Denkmal größer, samt dem Kopfe, wohl erhalten, und ohne Zweifel eines der merkwürdigsten für die Kunstgeschichte. Nach Meyer.

Beilage III. zur Seite 206.

Weñ man das Fortschreiten der Kunst bei ihrem übergange vom alten, steifen und gezwungenen zum strengen, weiten, bis zum mächtigen, großen und erhabenen Styl aufmerksam betrachtet: so erhellet, wie die Künstler mehr technische Gewandtheit erhielten, und sich den Stof unterwürfiger machten. Zugleich erlangten sie vollkoñnere Keñtnisse von dem Bau des menschlichen Körpers und dessen Verhältnissen, wodurch es ihnen also möglich wurde, die Natur richtiger nachzuahmen.

Den meisten Gewiñ erhielt die Kunst jezo durch die eintretende Veränderung oder vielmehr Erhebung der Denkart. Sahen wir vorher die Gottheiten beinahe immer nur in rascher Bewegung, in Thätigkeit, im eilenden Gange; erblikten wir den Neptun seinen Dreizak schwingend; Minerva kämpfend, im Begriffe, den Speer zu schleudern, auch den Apollo selten anders als in Verfolgung des Herkules, oder mit Pfeil und Bogen in den Händen: so erscheint jezo der Gott der Musen still und ruhig, mit der Leyer zur Seite; Minerva, weñ gleich noch bewafnet, hat des Kampfes und der Feinde vergessen; sie steht sinnend, ernst, und die Kriegerin hat sich in die Göttin der Weisheit verwandelt. Hätten sich noch mehrere Denkmale aus dieser Zeit erhalten, wir würden gewiß auch den Bakchus, der auf älteren Werken oder auf Nachahmungen des alten Styls, gerüstet erscheint, 1) nicht mehr als Eroberer erbliken, sondern als den heitern Geber des Weins und der Fröhlichkeit; den Neptun nicht mehr mit drohendem Dreizak, sondern als den friedlichen Beherscher des Meers; den Jupiter nicht mehr mit dem schrekbaren Donnerkeil, sondern thronend in ruhiger Hoheit, als den gütigen Vater der Götter und Menschen.

1) [Denkmale, Numero 6.]

Die wenigen uns bekañten Denkmale aus dieser bedeutenden Zeit des Übergangs vom alten Style zum hohen möchten, da man die Dauer derselben nicht genau angeben kañ, etwa folgende sein.

Die giustinianische sogenañte Vestalin, 1) nach Andern Juno. Sie kañ unmöglich lange nach den oben im 8 B. 1 K. 13 §. erwähnten Denkmalen entstanden sein. Zwar nimt man weder größere Gelindigkeit noch Anmuth als an jenen ältern Werken wahr, aber der Faltenschlag ist freier, ungezwungener; ihre ruhige Gebärde, die vollern, kräftigern Gliederformen deuten auf ein Streben nach Würde und Größe des Charakters. Die Bildung des Gesichts, obgleich es nicht viel Gefälliges hat, zeigt einen gleichen Stil, ein gleiches Bestreben, dieselben Fortschritte der Kunst. Der Fleiß, die Genauigkeit und große Strenge, mit welchen jeder einzelne Theil an dieser Statue vollendet ist, lassen einen zu seiner Zeit sehr tüchtigen Meister vermuthen. 2)

Apollo in Lebensgröße, in einem der Säle des Palastes Pitti zu Florenz, steht beinahe ohne angedeutete Bewegung auf dem rechten Beine; das linke ist ein wenig vorgesezt; neben sich hat er eine große Leyer (barbiton). Der ganze Bau dieser Figur ist vollkommen wohl verstanden; die Brust und besonders die Gegend um die Ribben können in dieser Hinsicht für vortreflich gelten; auch Schenkel und Kniee, an welchen jedoch Muskeln und Sehnen für die beabsichtigte Darstellung des jugendlichen Alters zu stark ausgedrükt sind. Die Stirn ist kurz; hinter den Ohren fließen auf die Schultern herab lange lokige, sehr fleißig in der alten drathartigen Manier gearbeitete, von dem Scheitel bis zum Naken mit einem Bande umfaßte Haare. Die Augen sind zwar groß und von guter Form, aber sie senken sich ein klein wenig nach der Nase hin; auch springen die obern Augenlieder nur so unbedeutend über den Augapfel vor, daß keine wirksamen Schatten entstehen können, ganz auf die, oben im 8 B. 1 K. 13 §., angezeigte Weise, wie bei dem Kopfe der Minerva des ältern Styls in der Galerie zu Florenz. So sind auch die Lippen des übrigens wohlgebildeten Mundes nicht geöfnet. Im Verhältniß zu den andern Theilen des Gesichts ist das Kiñ

1) Galleria Giustin. t. 1. tav. 17. [Hier unter den Abbildungen Num. 96.]

2) [Man vergleiche 3 B. 2 K. 11 §. 5 B. 5 K. 4 §.]

etwas lang und sehr vorstehend; die Ohren aber sind von angemessenem Verhältnisse und in gehöriger Höhe. Ungeachtet des etwas zu langen und vorstehenden Kinns, wie auch der kurzen Stirn, ist das Profil dennoch hübsch genug und jugendlich. Troz der strengen Behandlung entdekt man überall viel Wahrheit, Natürlichkeit, Kraft und Fülle, ohne Ausnahme wohlgebildete Glieder, obgleich sich der Künstler noch nicht mit Erfolg zur idealen Gestalt eines Gottes zu erheben vermochte. Die Nase, beide Arme, nebst dem Daum an den Füßen sind neue Ergänzungen.

Das Museum Capitolinum bewahrt die Statue eines Jünglings in Lebensgröße, welche, insofern sich nach der strengen Behandlung der Haare, des Gesichts und des ganzen Körpers urtheilen läßt, ebenfalls vor dem Eintritt des großen Styls verfertigt ist. Hier springen die obern Augenlieder ein wenig mehr über den Augapfel vor, und man kann wegen des Individuellen in den Gesichtszügen das Werk zuverläßig für ein Bildniß halten. Ja, die Merkmale des Porträts bestehen nicht blos in den Gesichtszügen, sondern auch in der ganzen übrigen Figur, indem, wie an einem akademischen Modell, einige Glieder mehr, andere weniger wohlgestaltet erscheinen; z. B. die Schenkel zierlich; die Brust nach Verhältniß etwas zu hoch und voll; die Muskulatur an den Armen sehr kräftig; die Ribben und sägeförmigen Muskeln stark und richtig angedeutet, wiewohl nicht schön; die Parthie von der Herzgrube bis zu dem äusserst sorgfältig nach der Natur gearbeiteten Nabel stellt sich fast überflüssig lang dar; der Unterleib scheint kurz. Die Nase, beide Vorderarme, die Beine unter dem Knie, samt den Füßen, sind neu. 1)

Ohne Kopf und Arme stand in der Villa Medici zu Rom der Sturz einer Minerva weit über Lebensgröße, und zeigt den Styl der griechischen Kunst vorgeschritten bis zum stark ausgedrükten Charakter des Gewaltigen und Großen. Der Meister dieses Denkmals verwandte überaus viele Sorgfalt, ja religiösen Fleiß auf die Vollendung jedes Theils. Zwei Dinge sind besonders deutlich zu bemerken: erstlich ein vor allem auf das Große und Gewaltige zielendes Bestreben des Künstlers, welcher seine Absicht auch in dem Grade

1) [Der Kopf dieser Figur unter Numero 75 der Abbildungen.]

erreichte, daß er selbst dem Furchtbaren nahe kam, so viereckicht, breit geschultert, gerade, gewichtig und fest auftretend erscheint die Figur in ihrer Stellung. Vor Alters muß es ihr keineswegs an Schmuk gefehlt haben, wie deutliche Spuren von Nägeln beweisen, mit welchen vielleicht ehemals die Schlangen von Erzt auf dem Brustharnisch befestigt waren. Geputzt ist sie nicht; das Gewand hängt in nachläßiger Unordnung um die Glieder, als habe die Göttin, indem sie nicht zu gefallen, sondern zu imponiren suchte, alles Zierliche im Anzuge verschmäht. Die zweite Bemerkung ist, daß man durchaus keine Bemühung nach Massen und Mannigfaltigkeit in den Falten, und kein Streben, breite, ruhige Parthien den schmalen, häufig unterbrochenen entgegenzustellen, wahrnimt, wodurch dieser Sturz sich als ein vor dem Phidias entstandenes Werk zu bewähren scheint; deñ in allen Denkmalen, welche nach höchster Wahrscheinlichkeit aus der Zeit dieses großen Meisters herrühren, bemerkt man zwar noch keine malerischen, auf Licht und Schatten berechneten Massen; aber doch einen feineren Geschmak, eine sorgfältigere Wahl und ein Suchen des Schönen, so weit dasselbe dem Ausdruk von Größe und göttlicher Erhabenheit zusagt.

Numero 74 der Abbildungen soll blos an dieses Denkmal erinnern, sich aber nicht anmaßen, einen deutlichen Begrif von ihm zu geben, da sie nur nach einem flüchtigen, das Denkmal nicht einmal bis auf die Füße vorstellenden Entwurfe verfertigt ist.

Hieher gehört auch der vierseitige Altar mit den Thaten des Herkules im Museo Capitolino, dessen oben im 3 B. 2 K. 15 §. Note gedacht worden. Der breitere Faltenschlag der Gewänder ist die Hauptursache, wodurch wir uns bewogen finden, die Arbeit an diesem Altare für später als die des vorhin beschriebenen Sturzes zu halten.

Endlich müßte die große barberinische Muse, 1) deren im 9 B. 1 K. 29 §. erwähnt wird, weñ sie anders für ein Original anerkañt würde, ganz zulezt in diesem Zeitraume entstanden sein, als der hohe Styl sich schon beinahe völlig ausgebildet hatte; deñ der herliche Kopf hat nicht allein einen großen Charakter, sondern er ist auch schön: die Haare sind mit vielem Geschmake, fast wie beim Apollo von

1) [Unter den Abbildungen Num. 97.]

Belvedere, aufgebunden. Daher Einige diese Statue für den Apollo Citharödus halten. Die ziemlich häufigen Falten des Gewandes fallen gerade herunter, und sind mit tiefen Einschnitten unterschieden, besonders an der rechten Seite der Figur, und zwar im Ganzen etwas zierlicher gelegt, aber lange nicht so sorgfältig ausgearbeitet, als an dem Sturze der Minerva in der Villa Medici. Nach Meyer.

Beilage IV. zur Seite 211.

Die erhobenen Arbeiten vom Parthenon, oder dem Pallastempel zu Athen, haben vor allen andern Kunstdenkmalen aus der Epoche des hohen Styls den Vorzug unwidersprechlicher historischer Beglaubigung, und vergegenwärtigen auf's Zuverläßigste den von Phidias eingeführten Geschmak; deñ dieser Tempel ward, wie bekañt, zur Zeit des Phidias erbaut, und dieser Künstler hatte selbst das große Bild der Göttin nebst andern toreutischen Werken darin gearbeitet. Höchst wahrscheinlich werden auch die das Gebäude von aussen verzierenden Bildwerke, weñ nicht unmittelbar nach den Entwürfen des Phidias, doch unter seinem Einfluß und seiner Aufsicht verfertigt sein, da er zu jener Zeit der berühmteste und der vom Perikles am meisten begünstigte Künstler war. Ein aus acht Figuren bestehendes Basrelief, von dem die Cella jenes Tempels aussen umgebenden Friese, befindet sich in Paris und ist durch Millin bekañt gemacht. 1) Andere Stüke eben daher sind [durch Lord Elgin] nach England gekommen, und einige, obwohl nicht die am besten erhaltenen, schmüken noch gegenwärtig die herlichen Trümmer des Tempels.

Sei die bewundernswürdige Statue der Amazone, im Museo Pio-Clementino 2) auch nicht von Polyklet eigenhändig verfertigt, sondern blos eine Copie seines berühmten Meisterstüks aus Erzt: dennoch kañ sie uns über die Kunst dieses großen Bildhauers unterrichten, weil sie ohne Zweifel nahe um dessen Zeit und von einem ganz vorzüglichen Meister gearbeitet ist, da die technische Behandlung den Gegenstand vollkommen gut und geistreich ausdrükt.

Dieser Amazone schließen sich, dem Geschmake der Arbeit und folglich auch der Zeit nach, diejenigen Figuren aus der Familie der Niobe an, welche für ursprüngliche Originale gelten können. Der Grund, weßhalb wir jene be-

1) Monum. ant. inéd. t. 2. pl. 5. p. 43. [Denkschrift über Lord Elgins Erwerbungen in Griechenland. Leipz. 1817. 8.]

2) [5 B. 2 K. 21 — 22 §. unter den Abbildungen Num. 32.]

sten zur Familie der Niobe gehörigen Figuren für die Arbeit einer jüngern Hand halten, als die Amazone ist, beruht auf Wahrnehmung eines noch sorgfältigeren Bestrebens nach der abgewogensten Schönheit der Formen, und wir geben Winckelmann willig Beifall, wenn er öfter in die größten Lobeserhebungen über diese wundersamen Denkmale ausbricht; denn in Wahrheit, nirgends erscheint das Hohe mit dem Schönen in so herlicher Vereinigung.

Übergehen dürfen wir hier nicht den von Monot zu einem fallenden Fechter unglüklich ergänzten und unter diesem Namen bekannten Sturz im Museo Capitolino, weil er von einer dem berühmten Diskobolos des Myron ähnlichen Figur herrührt, und folglich als eine vielleicht gleichzeitige, oder wenn auch spätere, dennoch mit vorzüglicher Sorgfalt und Treue verfertigte Copie, uns wenigstens einen Widerschein von der Kunst des größten Bildners in athletischen Gestalten zuwirft.

Von andern Denkmalen dieser Art, welche nicht als Copien, sondern als wahrscheinliche Originale zu betrachten sind, nennen wir, ausser dem oben im 7 B. 2 K. 22 §. Note ausführlich beschriebenen Sturze von Erzt in der florentinischen Galerie, noch die ebendaselbst befindliche marmorne Figur eines Athleten über Lebensgröße. Mächtige, zumal am Halse einen gewissen kantigen Charakter annehmende Formen im Ganzen, strenge Andeutung der Ribben, wie auch der Muskeln und Knochen an Schenkeln und Beinen, sind zu deutliche Merkmale, als daß man die Zeit und den Styl, denen dieses Werk angehört, noch könnte in Zweifel ziehen. In den Gesichtszügen erkennt man, ausser dem allgemeinen Charakter griechischer Nationalbildung, zugleich die mit vieler Treue aufgefaßten individuellen Züge eines wirklichen Bildnisses. Der Mund ist z. B. verhältnißmäßig etwas groß; die Augen klein ꝛc. Übrigens hat sich dieses Denkmal ziemlich wohl erhalten; ausser der Nasenspize sind nur beide Vorderarme ergänzt und die Oberlipe ist etwas beschädigt.

Die ludovisische Juno 1) mag zwar das vom Polyklet in seinem gepriesenen Meisterstük zu Argos vollendete Ideal dieser Göttin würdig vorstellen; dennoch scheint dieser Kopf einer spätern Zeit anzugehören; auch möchten wir ihn nicht

1) [5 B. 2 K. 7 §. Note. unter den Abbildungen Num. 48.]

für eine eigentliche Copie, sondern blos im Allgemeinen für eine Nachahmung der Züge jenes von Polyklet aufgestellten und von den Alten unübertreflich geachteten Musterbildes halten, auf gleiche Weise, wie man in so vielen Jupitersköpfen Nachahmungen vom olympischen des Phidias erkennt. Daß aber der ludovisische Kolossalkopf erst nach der Zeit des Polyklet verfertigt ist, ergibt sich im Vergleich mit der oben erwähnten Amazone, aus der sehr beträchtlich mildern und leichtern Behandlung der Haare, wie auch aus der nachgelassenen Strenge in Andeutung der Formen überhaupt. Will man es wagen, die ungefähre Zeit der Entstehung dieses Werks auszumitteln, so mag es mit einiger Wahrscheinlichkeit noch dem hohen Style zugeschrieben werden, doch als ein späteres Erzeugniß desselben und als ein Vorbote der nun bald erscheinenden Weichheit und gefälligen Gratie.

Endlich bezeichnen wir mit dem berühmten Werke des Agasias, oder dem sogenañten borghesischen Fechter das Aufhören des grossen, strengen, und das allmählige Eintreten des gefälligen, schönen und weichen Geschmaks. Die technische Behandlung an dieser Statue darf man ausdruksvoll, mäñlich und bestiñt nennen; es waltet besonders der Charakter reiner Wahrheit vor, auch die Haare sind nicht mehr so drathartig, wie man, ausser der ludovisischen Juno, an allen angeführten Denkmalen bemerkt; sie lassen indessen jene strenge Manier zur Zeit des hohen Styls noch ahnen. In Hinsicht auf freie Leichtigkeit der Bewegung verdient dieses Meisterstük wohl den Vorzug vor allen noch vorhandenen Denkmalen der alten Kunst. Ein lebenvolleres Bild ist für uns nicht denkbar. Nach Meyer.

Beilage V. zur Seite 213.

Wir wagen es auch den schönen und gefälligen Styl in einigen der zuverläßigsten Denkmale nachzuweisen, das heißt, in solchen Kunstwerken, wo das Großartige der Formen sich mit dem Zarten und Weichen in der Ausführung verbindet, so daß Schönheit und Anmuth, ohne dem Charakter Abbruch zu thun, vorherschend sind, kurz in Denkmälen der Kunst aus der Zeit des Praxiteles und des Lysippus, der Urheber und größten Meister des schönen Styls.

Die beiden wundervollen Köpfe, von welchen der eine den Namen der capitolinischen Ariadne und der andere den des sterbenden Alexanders führt, in der florentinischen Sam̃lung, verdienen mit vollem Rechte hier die erste Stelle. 1)

Der sogenan̄te sterbende Alexander ist ein Kopf über Lebensgröße, und vermuthlich das Fragment einer Statue, deren eigentliche Bedeutung wohl schwer zu erforschen ist. Wie Laokoon, drükt dieser Kopf Schmerz und Leiden im höchsten Grade aus, allein in einem noch größern, edleren Sinne. Die Formen sind über allen Begrif weich, fließend, großartig; die technische Behandlung ist ganz vollkommen.

Man muß annehmen, daß diese Statue vor Alters an einer Wand oder in einer Nische gestanden, da nach dem Willen des Künstlers hauptsächlich die linke Seite des Gesichts soll angesehen werden. Deßhalb sind auch Auge, Ohr ꝛc. an der rechten Seite nachläßiger behandelt, oder vielmehr weniger vollendet. Zum Glük erhielt sich auch die linke, als die Hauptseite des Gesichts, ziemlich wohl. Beschädigte Stellen sind: am linken Auge die Augenbraune nebst dem untern Augenliede; am rechten das obere Augenlied; auch die Lipen haben etwas gelitten; die Nase ist beinahe ganz neue Arbeit, wie auch ein beträchtliches Stük von den Haaren auf der Scheitel nach der rechten Seite des Hinterhaupts zu; ferner einige von den Haarloken auf beiden Seiten des Gesichts und

1) [Über die Kunst und Beschaffenheit des capitolinischen Denkmals sehe man 5 B. 1 K. 24 §. Note und die Abbildung unter Num. 55 der Denkmale.]

das Untertheil des Halses nebst der Brust. Zwar sind diese neuen Ergänzungen an sich nicht schlecht zu nennen, aber sie entsprechen dennoch den vortreflichen alten Theilen nicht gehörig, und es scheint, als habe der restaurirende Künstler überhaupt den Siñ des Denkmals nicht begriffen. Darum entsteht eine störende, zwiespaltige Wirkung zwischen dem ursprünglich Antiken und den Ergänzungen, so daß der Marmor selbst eine ruhige und sondernde Betrachtung erfodert. Aus den cursirenden Abgüssen ist es beinahe unmöglich den großen Werth dieses Kunstwerks kennen zu lernen.

Dem Geschmak, und also auch wohl der Zeit nach verwandt mit dem sterbenden Alexander und der sogenañten Ariadne sind der junge schlangenwürgende Herkules in der florentinischen Galerie, und das große bakchische Kind im Museo Capitolino. 1)

Einen eben so edlen Verein des Großen mit dem Schönen und Weichen niñt man an dem Sturz einer sizenden Bakchusfigur, einst unter den farnesischen Altertümern, wahr. Gegen diesen erscheint der Bakchus in der Villa Ludovisi zwar weniger mächtig, aber er hat mehr Anziehendes wegen der ausgewähltesten Schönheit seiner Glieder und des wunderbar sanften Flusses der Umrisse. Zarter und im Knabenalter stellt eben diesen Gott der vortrefliche Sturz im Museo Pio-Clementino vor. 2)

In den Basreliefs, womit der sogenañte Wachtthurm oder die Laterne des Demosthenes, das choragische Ehrenmahl des Lysikrates zu Athen, geziert ist, besizen wir noch wohl erhaltene und durchaus unbezweifelte Werke aus den Zeiten des schönen Styls der griechischen Kunst; deñ Lysikrates trug im 2 Jahre der 103 Olympiade, also 335 vor Christus, unter dem Archon Euänetus den Preis wegen seines Chortanzes davon, und nach dem Plinius blühte Praxiteles um die 104 Olympiade. 3) Also wird jenes Gebäude noch während dem Leben dieses großen Meisters oder kurz darauf errichtet sein. Wir können freilich nur nach den

1) [Über den jungen Herkules vergleiche man 5 B. 1 K. 19 §. Note; unter den Abbildungen Num. 101; über das capitolinische Kind 8 B. 2 K. 28 §. Note.]

2) [Über alle drei Denkmale sehe man 5 B. 1 K. 21 §. Note.]

3) L. 34. c. 8. sect. 19.

Kupferstichen 1) über diese Basreliefs urtheilen; allein selbst diese mangelhaften Abbildungen lassen nicht an dem vorzüglich schönen und zugleich edlen Style der Arbeit zweifeln. Auch erfüllt das Werk in Hinsicht auf die Erfindung ganz seinen Zwek, einen Fries zu verzieren, und zwar so geistreich, mit so äusserster Gewandtheit, Geschmak und Kunst, daß es für musterhaft gelten und man es des Zeitalters, aus welchem es herrührt, vollkommen würdig achten kan.

Um den Begrif vom schönen Styl oder von dem höchsten Punkte der Ausbildung, wohin die Kunst bei den Griechen gelangte, möglichst zu erweitern, darf man auch die noch vorhandenen Copien von berühmten Werken gepriesener Meister nicht ausser Acht lassen. Jene fast unzähligen Venusbilder in der Stellung der mediceischen Venus sind wahrscheinliche Nachahmungen von der weltberühmten knidischen Venus des Praxiteles, wie auch die häufigen Copien von eben dieses Meisters gepriesenem Satyr, περιβοητος, deren im 5 B. 1 K. 5, 6 u. 8 §. ausführlich erwähnt worden.

In fast eben so bedeutender Anzahl finden sich auch Copien von dem Apollo Sauroktonos, einem andern Meisterstüke eben dieses Künstlers. Einige derselben sind sehr schön, besonders aus der Villa Borghese. 2)

Daß auch von dem berühmten thespischen Amor dieses Meisters Copien vorhanden sind, läßt sich mit Zuverläßigkeit annehmen. Aber welche von den verschiedenen den Amor vorstellenden alten Statuen eigentliche Copien jenes, sogar der knidischen Venus gleichgeschäzten Werks seien, oder ob sie vielleicht nach dem andern gleichfalls berühmten Amor des Praxiteles, der zu Parion an der Propontis stand, gebildet worden, darüber läßt sich, aus Mangel an umständlichen Nachrichten von dem Stande, der Handlung und den Attributen der Originale, keine begründete Vermuthung aufstellen.

In dem sogenañten Genius im Museo Pio-Clementino, wie auch in der schönen ebenfalls Genius genañten Statue der Villa Borghese, vermuthet man Nachahmungen des thespischen Amors, und diese leztere Muthmaßung hat in so fern nichts gegen sich, als das Original zu dem sogenañten Genius in der Villa Borghese dem zur

1) Stuart's Antiquities of Athens, c. 4.
2) Man vergleiche 5 B. 3 K. 10 §. 7 B. 2 K. 21 §.

Zeit des Praxiteles gangbaren Styl und Geschmak angemessen scheint.

Aber bei der Halbfigur im Museo Pio-Clementino, deren Arme und Beine verloren sind, darf man kaum an die Nachahmung eines Werks von Praxiteles denken, weil die Behandlung der Haare und des Fleisches den strengen Styl, und folglich, weil das Denkmal Copie ist, ein älteres Original andeutet.

Annehmlicher ist eine andere Vermuthung Visconti's, daß wir von dem auch sehr berühmten thespischen Amor des Lysippus noch Copien besitzen in den oft vorkommenden Figuren eines geflügelten Knaben, welcher den Bogen prüft. Die allervorzüglichste unter diesen Copien ist im Museo Capitolino. 1) Die Gebärde dieser Figur ist voll Anmuth; die Formen sind sehr zierlich, weich und fließend; auch lassen die freistehenden Glieder eher ein Original von Erzt als von Marmor vermuthen. Da ferner die uns durch Copien bekannten Werke des Praxiteles alle in ruhiger Haltung vorgestellt sind, dieser Amor aber lebhaft bewegt ist: so würde sich auch aus diesem Umstande die größere Wahrscheinlichkeit für ein Urbild von Lysippus als vom Praxiteles ergeben. Nach Meyer.

1) [Unter den Abbildungen. Num. 87.]

Beilage VI. zur Seite 369.

Über die großen Kunstwerke aus Gold und Elfenbein.

Ein Theil der Kunstgeschichte, den Winckelmann kaum berührt, weil sich keine Denkmale dazu erhalten haben, ist seither so sehr aufgehellt worden, daß es ein Mangel der gegenwärtigen Samlung artistischer Nachrichten und Untersuchungen sein würde, wenn man darin nichts davon fände.

Sehr früh gab man im Altertume den Figuren eine Bekleidung, indem man sie mit wirklichem Zeug umhüllte, wie davon noch heut zu Tage in Asien und bei uns fortdauernde Spuren vorhanden sind, und sowohl die hölzernen Figuren im Grabmal des Osimandyas, 1) als die Gözenbilder, deren Baruch erwähnt, 2) zuverläßig beschaffen waren. Dieser Gebrauch, welcher die Ursache und Wirkung der Unvollkommenheit in der Kunst ist, dauerte zuweilen auch noch bei Völkern fort, die es zum höchsten Grad der Bildnerei gebracht hatten; denn man findet, daß die Griechen zur Zeit, wo sie diesen Nothbehelf verschmähen konnten, nicht allein oft hölzerne Gliederfiguren, sondern hie und da auch Statuen von Marmor und Erzt mit wirklichen kostbaren Stoffen bekleidet haben. 3) Man wollte dadurch eine hohe Meinung von der Macht der Götter erweken, 4) und unterhielt dazu besondere Leute, welche die Bekleidung besorgten: *suas habebant ornatrices*, 5) *vestitores divinorum simulacrorum*. 6) Das Interesse der Religion weicht

1) Diod. Sic. I. 48.

2) VI. 7 — 15.

3) Pausan. II. 11. III. 16. V. 16. VI. 25. VII. 23 et 25

4) Max. Tyr. serm. 29. p. 233.

5) Tertull. de jejun. c. 16.

6) Jul. Firmic. l. 4. c. 1 et 14.

dem der Kunst nicht, und nur glükliche Umstände vereinigen beide zu einem Zweke.

Aus welchem Grunde es immer mag geschehen sein, so verfertigte man in der Folge auch farbige erhobene Arbeiten sowohl als Statuen, dergleichen von den erstern, dem Diodorus zufolge, in Babylon waren, 1) und in Italien jezt noch gefunden werden, 2) von den andern aber Pausanias mehrere namhaft macht. 3) Die mediceische Venus hatte vergoldete Haare; an einer andern im herculanischen Museo, die mit beiden Händen ihre Haare drükt, sind sie gefärbt, so wie an einer bekleideten Statue daselbst mit einem idealischen Kopfe. Die berühmte Diana des alten Styls in ebendemselben Museo hat sowohl farbige Haare als derlei Verbrämung des Gewandes. Hieher gehören gleichfalls die zwei Stellen Virgils: 4)

— — — Lævi de marmore tota
Puniceo stabis *suras* evincta *cothurno*.

Marmoreusque tibi, Dea, *versicoloribus alis*
In morem picta stabis Amor *pharetra*.

Hermen, Büsten und Statuen von verschiedenem Marmor an einem und demselben Werke, oder Köpfe von Erzt auf marmornen Körpern, sind noch jezo vorhanden. 5) Die Nägel an Händen sowohl als Füßen, und die Lipen waren zuweilen von Silber, 6) die Augen von farbigem, oft kostbaren Steine, 7) wovon an dem kolossalen Kopfe des Antinous zu Mondragone und an der großen barberini-

1) II. 8.

2) Bissirilievi in terra cotta dipinti a vari colori. Roma, 1785.

3) II. 2. VIII. 39. IX. 32.

4) Eclog. VII. 31. Catalect. vol. 5. p. 219. edit. Heyn.

5) Mus. Pio-Clem. t. 2. pl. 49. p. 97.

6) Pausan. I. 24. Antichità d'Ercol. t. 6. pl. 5. 14. 24. 25. 41. 61. 75. Paciaudi Monum. Peloponn. t. 2. p. 69.

7) Pausan. I. 14. Plutarch. de Pythiæ orac. t. 7. p. 563. edit. Reisk. Callistrat. εις το τȣ Ινδȣ αγαλμα.

schen Muse noch Spuren zu sehen waren; auch gab man den Statuen mittelst der Enkaustik eine subtile Malerei. 1)

Myron und Polyklet wetteiferten nicht nur in ihrer Kunst, sondern auch in dem Material derselben; der erste wandte kein anderes Metall zum Guße an, als die sogenañte Mischung von Delos, und der zweite die von Ägina. 2) Das korinthische Erzt war hellglänzend, farbig, ohne Zweifel gehärtet 3) und mit Gold und Silber gemischt, aber seiner Kostbarkeit ungeachtet von der Kunst noch übertroffen. 4) Alkon verfertigte die Statue eines Herkules von purem Eisen; Aristonidas mischte Eisen und Erzt, und brachte im Gesicht der Statue seines Athamas eine Schamröthe hervor; 5) so wie Silanion in dem seiner Jokaste durch den Beisaz von ein wenig Silber den Schein von einer krankhaften Bläße; 6) und an einem Eros von Erzt des Praxiteles war über das ganze Gesicht, so wie die Haare aufhörten, eine glänzende, und an einem andern Eros deßelben Künstlers eine sanfte Röthe verbreitet. 7) Etwas Ähnliches erzählt Kallistratus von der berühmten Statue der Gelegenheit des Lysippus, und der des Bakchus von Praxiteles.

Diese farbige Bildnerei ist so wenig nach dem neuern Geschmake, daß man sie lange Zeit auch den Alten absprach, um ihren Siñ für Schönheit damit nicht zu verunehren: allein sobald man darunter sich keine völlig nach der Natur in Farben vorgestellten Statuen denkt, die stets mißfallen müßen, weil sie alle Täuschung vernichten; sondern solche, worüber die Kunst so zu sagen nur einen Schein der Farbenähnlichkeit goß, wird uns dieses Verfahren in einem andern Lichte vorkommen.

1) Plutarch. quæst. Rom. n. 98. Mus. Pio-Clem. t. 2. p. 72. t. 3. p. 6.

2) Plin. l. 34. sect. 5.

3) Plutarch. de Pythiæ orac. init.

4) Plin. l. 34. sect. 3.

5) Ib. sect. 40.

6) Plutarch. de audiend. poët. t. 6. p. 63. edit. Reisk.

7) Callistrat. εις το Ερωτος αγαλμα..

Die erhabensten Kunstwerke der Griechen, die Minerva im Parthenon zu Athen, der olympische Jupiter zu Elis, beide von Phidias, die Juno des Polyklet zu Argos, Äskulapius des Thrasymedes zu Epidaurus ꝛc. sind von der farbigen Art Bildnerei gewesen.

Vor dem Phidias scheinen zufolge den Nachrichten, die uns Pausanias gibt, die Statuen aus Gold und Elfenbein die gewöhnliche Menschengröße nicht überstiegen zu haben; jener große Künstler aber, nachdem er schon zu Pellene in Achaja eine wahrscheinlich kolossale Minerva von Gold und Elfenbein, 1) eine andere zu Platea aus der marathonischen Siegesbeute, deren Körper von vergoldetem Holz, Gesicht, Ärme und Füße von pentelischem Marmor, und die ganze Größe seiner ehernen Pallas auf der Burg zu Athen gleich gewesen, 2) und diese ebengenannte, deren Helm und Spieß die Schiffer schon am Vorgebirg Sunium sahen, 3) verfertigt hatte: schuf die ewig denkwürdigen kolossale Bildsäulen der Minerva im Parthenon zu Athen und des olympischen Jupiters zu Elis aus Gold und Elfenbein.

Es ist nicht ganz ausgemacht, welches dieser zwei Werke vor dem andern verfertigt worden und in welche Zeit Beider Entstehung fällt; denn höchst wahrscheinlich hat Plinius in Angabe der Blüthe großer Künstler, wie Heyne zeigt, nicht sowohl die Zeit, wo sie den meisten Ruf hatten oder ihre vornehmsten Werke schufen, beobachtet, sondern vielmehr andere historische Epochen, die er in den Schriften fand, welche ihm zu seiner großen Compilation dienten. So sezt er die Blüthe des Phidias in die 83 Olympiade, welches die Zeit ist, wo Perikles, nachdem sein Rival Kimon im 4 Jahre der 82 Olympiade gestorben war, zu regiren anfing, und die Verschönerungen in Athen vornehmen konnte, deren Leitung er dem Phidias anvertraute. 4) Um diese Zeit muß der Künstler seine Minerva aus Gold und Elfenbein für ihren Tempel zu Athen begonnen haben, weil sie im 3 Jahre der 87 Olympiade fertig war, indem Perikles unter an-

1) Pausan. VII. 27.

2) Id. IX. 4.

3) Id, I. 28.

4) Plutarch. in Pericl. c. 13.

dern Hülfsmitteln zum Kriege auch die 40 Talente Gold am Gewand der Göttin, das man abnehmen konte, anführt; 1) ja, sie ist wohl schon etliche Jahre früher vollendet gewesen, deñ in des Aristophanes Komödie, der Frieden, 2) neñt Mercurius unter andern geheimen Ursachen des Kriegs als die erste eine Anklage wider Phidias, die anfangs auf die Veruntreuung des Goldes gegründet war, sodañ aber auf das Verbrechen, des Perikles Bildniß und sein eigenes auf dem Schild der Minerva angebracht zu haben. 3) Die Anklage that ihre Wirkung; Phidias, weñ er gleich nicht, wie Plutarchus berichtet, 4) im Kerker starb, mußte fliehen. 5) Dem Eusebius zufolge hat der Künstler die Minerva des Parthenons im 2 Jahr der 85 Olympiade vollendet, 6) und er sezte seinen Namen darunter. 7)

Weñ Phidias den Jupiter zu Elis vor der Minerva aus Gold und Elfenbein zu Athen gemacht hätte, wo würde sodañ die Zeit sein, die der Künstler auf die Minerva zu Pellene, auf die große aus Erzt zu Athen und auf 13 Statuen zu Olympia, 8) alle 15 Werke aus der marathonischen Siegesbeute, verwenden mußte? Ausserdem ist es der gewöhnliche Gang, in der Vollkommenheit zu steigen, und der olympische Jupiter übertraf nach den einstimmigen Berichten der Alten weit alle andern Werke desselben Künstlers. Ferner brachte Phidias vorn am Throne Jupiters keñbar den schönen Jüngling Pantarkes, welchen er liebte, als erhobene Arbeit an, wie er sich eine Binde um den Kopf legen will, da derselbe in der 86 Olympiade εν παισιν den Preis im Ringen erlangt hatte; 9) was zu jener Darstellung

1) Thucyd. II. 13.

2) Vers. 605.

3) Plutarch. l. c. c. 31.

4) L. c.

5) Εκριθη, και φυγων εις Ηλιν. Schol. Aristoph. l. c. conf. Diod. Sic. XII. 39.

6) Chron. p. 172.

7) Plutarch. l. c. c. 13.

8) Pausan. X. 10.

9) Id. V. 11.

den Anlaß gegeben hatte, so daß sie nicht früher statt finden kosnte.

Die Minerva im Parthenon stand aufrecht, 1) hatte die Augen und das übrige Angesicht, die Hände und Füße nicht von Gold, sondern von Elfenbein. 2) Phidias hatte für die nakten Theile weissen Marmor vorgeschlagen, weil er seine Weisse länger als Elfenbein behielte, „und auch (sezte „er hinzu) weil er wohlfeiler ist;“ aber bei diesen Worten hieß ihn die Versammlung schweigen. 3)

Das Gewand bis auf die Füße war von Gold, und andere Zuthaten wahrscheinlich von Gold und Elfenbein. Das edle Metall an der Göttin wird von Thukydides zu 40 Talenten angeben, 4) zu 44 von Philochorus, 5) und zu 50 von Ephorus bei Diodor; 6) eine Verschiedenheit, die vielleicht daher könnte, daß der erste nur das Gold am Gewand der Göttin, welches so angebracht war, daß man es abnehmen und wägen konnte, 7) angeschlagen hat, die zwei andern aber samt diesem auch jenes am Helm, Schild und den übrigen Zugaben. Die Nachrichten sezen ausdrüklich bei der Bestimmung des Werths Goldtalente, welches, da sich zur Zeit des Perikles das Gold zum Silber wie 1 zu 13, oder, wie man nun mit mehr Wahrscheinlichkeit annimmt, wie 1 zu 11 ein halbes verhielt, (also 13, oder 11 ein halbes Silbertalent zu einem Goldtalent erfodert wurden), die Summe, nur nach des Thukydides Angabe berechnet, zufolge des ersten Verhältnisses 2,720,000 Francs, zufolge des zweiten aber 2,406,000 Francs ausmacht, woraus in der Dike eines dopelten Louisdors eine goldne Fläche von 400 Quadratfuß zu machen wäre. Ob das Metall am Gewand der Göttin stükweis gegossen, oder ob es gehämmert war, ist ungewiß; das leztere aber wahrscheinlicher als das erste.

1) Pausan. I. 14.

2) Plat. Hipp. maj. p. 99.

3) Valer Max. I. 1.

4) II. 13.

5) Schol. Aristoph. Pac. v. 604.

6) XII. 40.

7) Plutarch. l. c. c. 31.

Die Göttin trug einen Helm, worauf eine Sphinx und an den Seiten Greife waren; 1) die Augensterne bestanden aus einem Stein, der in seiner Farbe dem Elfenbein nahe kömt, 2) welches vielleicht ein Chalcedon mag gewesen sein, etwas heller und glänzender als Elfenbein, so wie der Künstler einer andern Pallas im Tempel Vulcans zu Athen blaue Augen gemacht hat. 3) In Mitten der Ägide befand sich der Medusakopf von Elfenbein. 4) Nach einer verbesserten Lesart im Plinius war die Ägide von der Hand des Panänus, eines Schwagers des Phidias, bemalt, 5) sonst aber ein Werk des Kolotes, der ein Gehülfe des Phidias bei Verfertigung des Jupiters in Elis war. 6) In der linken Hand trug sie eine Siegesgöttin von beinah 6 Fuß hoch, 7) die wahrscheinlich die nakten Theile ebenfalls von Elfenbein, die Bekleidung aber, und gewiß die Flügel von Gold hatte; 8) in der Rechten hielt sie den Spieß, unter dem ein Drache von Erzt lag. 9) Der Schild, welcher zu der Göttin Füßen stand und ohne Zweifel ihrer Hand mit der großen Victoria zur Stüze diente, war innen und aussen mit erhobenem Bildwerken verziert; 10) innen mit dem Kampf der Götter und Giganten, aussen mit dem der Amazonen, und hier befand sich des Perikles und des Künstlers Bildniß vorgestellt, wovon das leztere mit der mechanischen Einrichtung der ganzen Figur eine solche Verbindung hatte, daß es gleichsam der Schlüssel dazu war. 11)

1) Pausan. I. 24.

2) Plat. l. c.

3) Pausan. I. 14.

4) Pausan. l. c. Isocrat. adv. Callim. t. 2. p. 511.

5) L. 35. sect. 24.

6) Plin. l. c.

7) Pausan. I. 24. Plin. l. 36. c. 5. sect. 5. n. 4. Arrian. Epictet. XI, 8. Max. Tyr. 26.

8) Demosth. adv. Timocr. p. 792.

9) Pausan. et Plin. l. c.

10) Plin. l. c.

11) Aristot. de mund. I. p. 863. Cic. orat. in fin.

Selbst der Rand an den Sohlen der Göttin war mit kleinen erhobenen Bildwerken, die den Kampf der Centauren und Lapithen vorstellten, geziert. Auf den Seiten des Fußgestells sah man, ebenfalls in Reliefs, die Geschichte der Geburt Pandoras.

Die Höhe der Minerva war dem Plinius zufolge 26 Ellen, oder 37 französische Fuß, ohne die Basis zu rechnen, mit welcher das Ganze 45 Fuß hoch sein mußte.

Nach Vollendung dieses prachtvollen Werkes und während dem erwähnten Proceß, welcher das Leben des Künstlers bedrohte, entfloh Phidias nach Elis, wo er Gelegenheit fand, sich durch ein noch herlicheres Denkmal zu verewigen und an seiner undankbaren Vaterstadt zu rächen durch seinen olympischen Jupiter, den er für den prächtigen Tempel dorischer Bauart zu Elis verfertigte.

Beschreibung dieses Bildes.

Pausan. V. 11.

„Der Gott, aus Gold und Elfenbein verfertigt, sizt „auf einem Throne; sein Haupt mit einem Kranz von gol„denen Olivenzweigen umgeben. In der Rechten trägt er „eine Victoria, gleichfalls aus Gold und Elfenbein, die „ein Strophion hat, und um das Haupt einen Kranz. In der „Linken hält er das Zepter, kunstvoll und glänzend von allen „Arten Metall. Der auf dem Zepter sizende Vogel ist ein „Adler. Der Gott hat goldene Schuhe; golden ist auch sein „Mantel, worauf Figuren und Blumen vorgestellt sind.

„Der Thron, bunt von Gold, Edelsteinen, Elfenbein „und Ebenholz, ist mit gemalten Figuren und erhobnen Bil„dern geziert. An jedem Fuße des Throns sind vier Vic„torien in tanzender Stellung, und zwei andere unten an „jedem Fuße. Über jedem der vordern Füße liegen theba„nische Jünglinge von Sphinxen ergriffen. Unter diesen „Sphinxen erschießen Apollo und Artemis die Kinder der „Niobe. Mitten zwischen den Füßen des Throns gehen „vier Querbalken jeder von einem Fuß zum andern, auf deren „vorderm sieben Bilder sind, und ein achtes, man weiß „nicht durch welche Ursache, verschwunden ist. Sie stellen

„ Kämpfe vor, wie sie im Altertume üblich waren; deñ zu
„ des Phidias Zeit bestand die Einrichtung für Knaben noch
„ nicht. [?] Die Figur, welche ihr Haupt mit einer Binde um=
„ gibt, soll in der Gestalt dem Pantarkes gleichen, einem
„ Jünglinge von Elis, den Phidias liebte. Dieser Pan=
„ tarkes hat in der 86 Olympiade den Preis im Ringen
„ unter den Jünglingen davongetragen.

„ Auf den übrigen Querbalken ist die Schaar des Her=
„ kules im Kampfe wider die Amazonen. Die Anzahl der
„ Figuren auf beiden zusammen beläuft sich auf 29. Im
„ Gefolge des Herkules bemerkt man auch Theseus.

„ Nicht allein die Füße stüzen den Thron, sondern auch
„ Säulen, die jenen gleich mitten zwischen denselben stehen.

„ Man kañ nicht frei zum Throne hingehen, 1) wie wir
„ zu Amyklä ganz nahe an ihn hinzugekommen; deñ zu Olym=
„ pia sind Brustwehren gleich einer Mauer, die den Zutritt
„ verhindern. Die Seite der Brustwehr dem Eingang gegen=
„ über ist nur blau bemalt; die übrigen enthalten Malereien
„ des Panänus — des Schwagers von Phidias, der zu
„ Athen in der Pökile die Schlacht von Marathon ge=
„ malt hat.

„ Oben auf der Lehne des Throns machte Phidias über
„ dem Haupte der Bildsäule auf einer Seite die Gratien,
„ auf der andern die Horen, allemal drei, deñ sie werden in
„ den Gesängen der Dichter des Zeus Töchter genañt.

„ Am Schemel der Füße Jupiters sind goldene Löwen,
„ auch ist der Kampf des Theseus gegen die Amazonen
„ daran gebildet.

„ An der Basis des ganzen Throns sind allerlei Ver=
„ zierungen von Gold: Helios seinen Wagen besteigend,
„ Zeus und Hera; nebenzu eine Gratie, welche den
„ Hermes fasset, und Hermes die Vesta. Nach dieser
„ ist Eros, welcher die aus dem Meer aufgestiegene Aphro=
„ dite empfängt, die von der Pitho bekränzt wird. Auch
„ Apollo mit Diana ist darauf gebildet, Athene und
„ Herakles. Zu unterst an der Basis sieht man Amphi=
„ trite, Poseidon und Selene, die ein Pferd zum Laufe
„ antreibt.

1) ὑπελθεῖν ὑπὸ τὸν θρόνον, heißt nicht: unter den Thron kommen. Conf. Siebelis ad h. l.

„Die Maße des olympischen Zeus nach der Höhe
„und Breite haben, wie ich weiß, Viele schon geliefert,
„ohne daß ich sie darum lobte; denn ihre Ausmessung ist
„weit unter der Größe, die man beim Anblik des Bildes
„selbst wahrnimmt.

„Der Tempel und das Bild des Zeus ist von den
„Eliern aus der Beute, die sie durch Besiegung der Pisaner
„und deren Verbündete machten, indem sie Pisa selbst zer-
„störten, errichtet worden. Daß die Bildsäule ein Werk
„des Phidias ist, zeigt die Inschrift zu den Füßen des
„Zeus: 1)

„Phidias, Sohn des Charmidas von Athen,
„hat mich gemacht."

Vorn um den Thron war der Fußboden von schwarzem Marmor, auf den eine Einfassung von parischem folgte, welche das Öl aufhielt, das man, um die Bildsäule vor der Feuchtigkeit des Orts zu verwahren, umhergoß, so wie man um die Minerva zu Athen wegen Trokenheit des Plazes Wasser sprizte. 2)

Die Höhe des Tempels bis an das Giebelfeld war 68 Fuß, die Breite 95, die Länge 230, und Libon aus Elis hat den Bau geführt. Das Dach bestand nicht aus gebrannten Ziegeln, sondern aus pentelischen Marmorplatten, nach Art der Ziegel gehauen. 3) Da nun der glaubwürdige Strabo erwähnt, 4) Phidias habe seinen sizenden Jupiter so groß gemacht, daß er beinahe an den Estrich des Tempels reichte, und beim Aufstehen die Deke würde gehoben haben: so mag das Bild mit dem Fußgestelle, wenn auch Hygins Angabe von 60 Fuß nicht berüksichtigt wird, 5) in der Höhe 55 französische Fuß gewesen sein.

Auch in Elis soll Phidias nach einigen Nachrichten einen Proceß bekommen haben; allein es ist zu wahrscheinlich, daß jener von Athen mit diesem verwechselt worden;

1) Pausan. V. 10.
2) Id. V. 11.
3) Id. V. 10.
4) VIII. 354.
5) Fab. 223.

deß sonst würden die Elier weder die Inschrift des Künstler zu den Füßen des Gottes gelassen, noch seinen Nachkommen das Amt gegeben haben, über die gute Erhaltung der Statue zu wachen. 1)

Hæc sint obiter dicta de artifice numquam satis laudato!

1) Pausan. V. 14.

Beilage VII. zur Seite 370.

Andere Werke von Gold und Elfenbein.

Zu Babylon soll sich dem Herodot 1) zufolge ein sitzender Jupiter befunden haben, der so wie sein Thron und Schemel aus Gold bestand, das die Priester auf 800 Talente angaben; und in Kyzikum ein Jupiter aus Elfenbein. 2)

Jupiter zu Syrakus in Sicilien, welchen Hiero mit einem sehr schweren goldnen Mantel aus der karthagischen Siegesbeute zieren lassen, 3) und ein Äskulapius mit einem goldnen Barte, 4) waren ohne Zweifel Kunstwerke der aus Gold, Elfenbein und andern Materien zusammengesetzten Art. Dionysius nahm mit einer bekannten Scherzrede jenem den Mantel und diesem den Bart; wobei anzumerken ist, daß Cicero beides als in Griechenland zu Elis und Epidaurus geschehen erzählt, und sich hierin offenbar geirrt hat. 5) Am Tempel der Minerva zu Syrakus waren Thüren aus Gold und Elfenbein so kostbar und künstlich, als kein anderer Tempel hatte. 6)

Zu Paträ in Archaja stand in einem Tempel Diana Laphria, aus Gold und Elfenbein, von den Naupaktiern Menächmus und Soidas verfertigt. 7)

Zu Sikyon hatte der Sikyonier Kanachus eine Venus Luthrophoros aus Gold und Elfenbein gearbeitet, 8) die ohne Zweifel mit Gold bekleidet war, da vor Praxiteles

1) I. 183. Diod. Sic. II. 9.

2) Plin. l. 36. sect. 22.

3) Val. Max. de neglect. rel. 12.

4) Id. ib.

5) De nat. Deor. III. 34.

6) Id. in Verr. act. 2. l. 4. c. 56.

7) Pausan. VII. 18.

8) Id. II. 10.

diese Göttin nicht bloß vorgestellt worden; und Kalamis verfertigte ebendaselbst einen Äskulapius aus den nämlichen Materialien. 1)

Von Alkamenes, dem Schüler des Phidias, stand zu Athen ein Bakchus von Gold und Elfenbein, und von Kolotes, dem Gehülfen des größten Bildners, ein ähnlicher Äskulapius zu Kyllene, dessen Strabo rühmliche Meldung thut. 2)

Polyklets kolossale Juno aus Gold und Elfenbein zu Argos wird von den Alten fast immer neben dem Jupiter des Phidias genannt. 3) Sie saß auf einem Throne, hielt in der Rechten das Zepter mit einem Kukuk obenauf, in der Linken einen Granatapfel, und auf ihrer Krone standen die Horen mit den Gratien. 4) Neben sie kam in der Folge ein eben so kostbares Bild der Hebe, von Naukydes verfertigt, zu stehen. 5)

In das Philippeum zu Olympia machte Leochares aus Gold und Elfenbein die Statuen des Amyntas, Philippus, Alexander, der Olympias und ihrer Tochter [?] Eurydice. 6) Derselbe Künstler hatte den kolossalen Mars, dessen nakte Theile aus Marmor waren (ακρολιθος) zu Halikarnaß verfertigt und an dem Mausoleum mitgearbeitet. 7)

Antiochus Epiphanes ließ in der Vorstadt Daphne zu Antiochia einen kolossalen Jupiter machen, der an Größe und Kostbarkeit dem olympischen zu Elis gleich kam, 8) und ein ähnlicher Apollo war zu Karthago. 9) —

Ein sizender Äskulapius von Gold und Elfenbein zu Epidaurus in Argolis war ein Werk des Thrasimedes von

1) Id. ibid.

2) VIII. 337. Eustath. ad Ιλ. II. 603.

3) Pausan. II. 17. Plutarch. in Pericl. princ. Martial. X. 89. Strab. VIII. 372.

4) Pausan. l. c.

5) Id. ibid.

6) Pausan. V. 20.

7) Vitruv. VII. procem. Plin. l. 36. c. 5. sect. 14. n. 9.

8) Ammian. Marcell. XXII. 13. Clem. Alex. protrept.

9) Valer. Max. de neglect. rel. 18.

Paros, 1) und halb so groß als der olympische Jupiter zu Athen in dem von Hadrianus vollendeten Tempel, folglich kolossal. Das Zeitalter des Künstlers ist unbekannt.

Kolotes von Paros, Schüler des Pasiteles, ist der Meister eines kostbaren Tisches von Gold und Elfenbein, der zu Olympia dazu diente, die Preise der Sieger zur Schau zu zu stellen. 2)

In den Tempel des Neptunus zu Korinth weihte Herodes Attikus einen Wagen des Neptunus, worauf der Gott und Amphitrite standen, alles nebst den Zuthaten von Gold und Elfenbein; 3) und Kaiser Hadrianus, der dem Tempel des olympischen Jupiters zu Athen, der seit Pisistrati Zeiten gelegen hatte, die Vollendung gab, ließ einen durch Kunst und Größe bewundernswürdigen Gott von Gold und Elfenbein darin machen. 4)

Etwas von Benennungen und der Technik.

Die Alten unterschieden vier Hauptarten der Bildnerei: die Plastik, die Bildgießerei, die Bildhauerei und die Toreutik, wie man aus der Eintheilung sehen kann, die Plinius in seinem großen Werke macht.

Unter Plastik, obgleich das Wort nach seiner ursprünglichen Bedeutung die Bildnerei im Allgemeinen anzeigt, verstand man gewöhnlich nur die Thonbildnerei, sie mochte Gefäße, erhobne Arbeiten oder Statuen hervorbringen. 5) Indessen werden nach der ursprünglichen Bedeutung des Worts auch Polyklet, Phidias und Lysippus genannt Plastä, d. i. Bildner, ohne Rüksicht auf die Materie. 6) Zu Modellen scheint man den Thon in frühern Zeiten bei den Griechen nicht angewendet zu haben,

1) Pausan. II. 17.

2) Id. V. 20.

3) Id. II. 1.

4) Id. I. 18.

5) Plin. l. 35. c. 12. sect. 43.

6) Dionys. Halic. judic. de Dinarcho t. 2. p. 115. Plutarch. in Pericl. c. 31. de Is. et Os. p. 24.

bis Lysistratus, des Lysippus Schwager, dieses zuerst gethan, wodurch es hierauf allgemein wurde. 1)

Die zweite Hauptart ist ανδριαντοποιια oder αγαλματοποιια, *ars statuaria*, Gußbildnerei, welche bei Plinius streng gesondert ist und die Hälfte des 34 Buchs einnimt. Mehrere Künstler, welche sich in der Bildhauerei und in der Bildgießerei ausgezeichnet haben, kommen daher unter den *scalptoribus* und wieder unter den *statuariis* oder *artificibus in ære* vor, wie Praxiteles, Skopas, Kephissodotus und Andere. Die Anzahl der Künstler und der Werke dieser Klasse ist bei Pausanias und Plinius viel größer als die der Bildhauerei; Lysippus allein soll an 1500 Stüke verfertigt haben, und der Consul Mutianus gab deren 3000 von Rhodus, eben so viele zu Athen, zu Olympia und Delphi an. 2)

Die dritte Hauptart ist die Bildhauerei, *scalptura*, und dem Alter nach folgt sie gleich auf die Plastik, welche ohne Zweifel gemäß der Natur ihres Stoffes die frühere sein mußte. Non omittendum, *hanc* artem *tanto vetustiorem* fuisse quam *picturam* aut *statuariam.* 3) Aus diesen Worten und dem Schlusse dieser Klasse von Werken: *Hæc sint dicta de marmorum scalptoribus*, ergibt sich der genaue Unterschied klar, den Plinius zwischen den *statuariis* und *scalptoribus* macht; zugleich fällt damit auch die Verworrenheit weg, die man ihm zuweilen in Ansehung des Aufzählens der Künstler und Kunstwerke zur Last gelegt hat, weil man diese Anordnung nicht faßte.

Die vierte Hauptart ist die Toreutik, welche zwar Plinius nicht so ausdrüklich angibt wie die andern drei, ihr aber doch das 33 Buch widmet, denn hier handelt er von den edlen Metallen, von der Vergoldung, von Ringen, Kronen, Gefäßen, Statuen aus Gold; von Silber, Elektrum und den Arbeiten daraus. Was die Griechen unter dem Wort Toreutik, Toreutä begreifen, nennt er *cælarura, cælatores;* wie z. B. seine *cælatores* Stratonikus, Mys, Kallikrates, Athenokles, Antiphanes unter dem Namen

1) Plin. l. 35. c. 12. sect. 44.

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 17.

3) Id. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3.

Toreutä bei Athenäus vorkommen. 1) Phidias und Polyklet sind ihm die höchsten Meister in der Toreutik. 2) Diese Art faßt nicht blos erhobene, aus Metall getriebene Werke in sich, wie man es öfter schon erklärt hat, sondern Arbeiten, die aus Metall, Elfenbein, Holz, edlen Steinen und noch andern Materien gegossen, gehämmert, geschnizt, gegraben, gemeißelt oder sonst geformt waren, und meistens an größern Werken mehr oder minder in Vereinigung vorkamen.

Die kolossalen Statuen von Gold und Elfenbein, mit Thronen aus Elfenbein, Ebenholz, edlen Steinen ꝛc. hatten inwendig ein Futter von Pech, Thon ꝛc. und ein Gerüst von Holz, das durch eiserne Stangen, Nägel, Schrauben, Klammern ꝛc. verbunden sein mußte, und zur Verminderung der Masse starke Höhlungen erlaubte. 3) Auf das über ein solches Gerüst gezogene Futter wurden sodañ die einzelnen Stüke des nach einem Modell geformten Elfenbeins, Goldes ꝛc. gebracht, verbunden und ein Ganzes aus seinen Theilen zusammengesezt. Man sieht hieraus, daß bei einer Arbeit dieser Art, weñ einmal der Entwurf vollendet und darnach Modelle gemacht waren, nicht nur allein mehrere Künstler an die verschiedenen Materien und Theile Hand anlegen koñten, sondern daß dieses gleichsam nothwendig wurde; auch erklärt es sich dadurch, wie ein einziger Künstler, der die Seele von allem war, wie z. B. Phidias, in der kurzen Zeit eines Menschenlebens so viele erstaunliche Werke hervorbringen koñte, wozu mehrere Menschenalter, weñ nur ein Paar Hände dabei geschäftig wäre, nicht hinreichen würden. Plutarchus neñt die verschiedenen Künstler, welche dem Phidias bei Leitung der Werke womit Perikles Athen verschönerte, zu Gebot standen. 4)

Benvenuto Cellini, dieser ächte Toreut des sechzehnten Jahrhunderts in Italien, hat die Kunst, Statuen aus Metall zu hämmern (σφυρηλατειν), die bis auf ihn bekañt und geübt war, nicht nur in vielen Stüken verbessert, sondern auch in seinem Werke von der Goldschmiederei theoretisch gelehrt. 5)

1) L. 11. c. 4. n. 19.

2) L. 34. c. 8.

3) Lucian. Jup. Tragœd. c. 8. Somnium s. Gallus, c. 24.

4) In Pericle, c. 31.

5) Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'

„Vor allem (sagt er) muß man ein Modell von Thon
„machen in der Größe der Figur, die man verfertigen will.
„Über dieses Modell arbeitet man eine Form von Gyps, die
„aus eben so vielen Stüken besteht, als die Figur in der Zu-
„sammenfügung erfodert, und so beschaffen sein soll, daß z.
„B. der eine Theil die Vorderseite, und der andere die Rük-
„seite des Rumpfes ausmacht; die übrigen Stüke enthalten,
„wieder jedesmal in zwei Theilen, die Füße, Ärme ꝛc. Nach
„dieser Form wird neuerdings eine Form von Erzt verfer-
„tigt, die als Modell dienet, in welchem man die Metall-
„blätter, aus welchen die Statue zusammengesezt werden soll,
„so lange schlägt, bis ein jedes Stük genau die Gestalt des
„Modells von Erzt angenommen hat.

„Hierauf füllt man die Höhlung eines jeden dieser Stü-
„ke mit einer Art Mark aus, das von Pech oder dergleichen
„zubereitet ist; und nun wird auf dem mit einer dem Druk
„nachgebenden Materie angefüllten Metall der Hammer und
„stumpfe Meißel angewendet, bis das Werk zur völligen Ähn-
„lichkeit des Modells gebracht ist.

„Wenn alle Stüke auf diese Art geendigt sind, so bleibt
„noch die Zusammenfügung übrig, die man entweder durch
„Löthen oder einige andere Mittel, als: durch Verzapfung
„und Niethen bewirkt, vornehmlich bei großen Werken.“

Eine andere Art zu verfahren, die Benvenuto Cel-
lini bei kleinen und großen Werken anwandte, bei Basre-
liefs und Statuen, besteht darin, ohne Modell in Erzt frei
nach dem bloßen Augenmaße die Metallblätter zu formiren,
die jedes Theil des Modells ausmachen sollen. Diese Arbeit
wird auf dem Ambos vorgenommen mit verschiedenen Häm-
mern, mit denen der Künstler bald auf der einen, bald auf
der andern Seite sein Metallblatt schlägt, gleichmäßig ver-
dünnt, und im allgemeinen die Stüke des Modells bildet. Die-
ses Verfahren ist viel einfacher, aber es erfodert einen geüb-
ten Künstler. Sind die Metallblätter ausgearbeitet, so füllt
man sie an, und verfährt damit, wie schon gesagt worden.

orificeria, l' altro in materia dell' arte della scultura. Fi-
renze 1568; besser ebendas. 1731. 4. Ein Nachdruk mit
dem Datum der leztern Ausgabe, Turin, zu Ende des 18
Jahrhunderts. gr. 4.

Als merkwürdige Werke dieser Art kann man anführen die kolossale Metallstatue des h. Carolus Borromäus zu St. Peter in Arena, die Statue des h. Ignatius von Silber bei den Jesuiten zu Rom, von Rasconi verfertigt, und nun vor wenigen Jahren nach der nämlichen Verfahrungsart und einem neuen Modell wieder hergestellt; zwei Statuen, welche um 1795 zu Rom für Malta gemacht worden, und endlich die kolossale Quadriga des brandenburger Thors zu Berlin.

Dieses leztere Werk besteht aus Kupferblech, das gehämmert und gemeißelt ist. Die Blätter des Kupferblechs sind 4 Schuh lang und vierthalb breit. Die dünnsten wiegen 14 Pfund und die Schwere nimmt verhältnißmäßig um ein Pfund zu, wie die Blätter in ihrer Ausdehnung steigen, und sie sind durch Verzapfung und Löthen zusammengefügt. Jedes Pferd wurde in zwei Hälften gearbeitet, die man durch Niethen verband, und jedes, obgleich sie das Dopelte der natürlichen Größe haben, wiegt, ohne seine eiserne Armatur im Innern, nicht mehr als 800 Pfund, da sie aus Schalformen gegossen fünfmal so viel Gewicht haben müßten, denn solche gehämmerte Werke verhalten sich gewöhnlich in der Schwere zu den aus gedachten Formen gegossenen wie 1 zu 5.

Benvenuto Cellini verfertigte für Franz I, König von Frankreich, aus 300 Pfund Silber auf diese Art sowohl eine Statue Jupiters, über 6 Fuß hoch, in einer Hand den Bliz, in der andern die Erdkugel, und halbbekleidet, als auch eine große Vase, drei Fuß hoch und mit zwei Handhaben.

Diese Ökonomie bei den gehämmerten und getriebenen Kunstwerken kann uns die Nachrichten der Alten von so vielen goldnen Statuen glaubwürdig machen; besonders da die sphyrelatischen Arbeiten ohne allen Zweifel früher als die Gußwerke sind, denn nach Pausanias 1) war der Jupiter des Learchus zu Sparta, das älteste Werk von Erzt, nicht gegossen, sondern gehämmert, ελαλασμενον, und die Stüke mittelst Niethen zu einem Ganzen verbunden.

Ich habe geglaubt, hier das Wesentlichste der Forschun-

1) L. 3. c. 17.

gen eines französischen Gelehrten, dessen kostbares Werk so selten ist, in Kürze zusammenfassen zu müßen, um eine Lüke auszufüllen, die bisher noch in einem Theile der Geschichte der Kunst des Altertums sichtbar gewesen ist.

Beilage VIII. zur Seite 492.

Drei von den berühmten Werken des Praxiteles, der Faun, der Apollo Sauroktonos und die knidische Venus sind vorzüglich merkwürdig, indem es vermittelst der noch vorhandenen Copien und Nachahmungen möglich wird, sich einen anschaulichen Begrif von ihnen zu verschaffen. Wir unterscheiden mit Bedacht Copien von Nachahmungen, weil uns die schon früher erwähnten jungen Faune, 1) welche bis auf unbedeutende Abweichungen einander in Charakter, Gestalt und Stellung ähnlich sind, wirkliche Copien des Periboetos scheinen. Beinahe derselbe Fall ist es auch mit den zahlreichen Figuren des auf eine Eidexe lauernden jungen Apollo, die man füglich für Copien nach dem Sauroktonos halten darf. Nicht minder sind wir geneigt, die in Stellung und Zügen der mediceischen Venus gleichenden Bilder für Nachahmungen der knidischen Venus anzusehen, so daß die Nachfolger des Praxiteles, indem sie das von ihm aufgestellte Ideal der Göttin unübertreflich fanden, aus diesem Grunde die Stellung, die Gesichtsbildung rc. welche er seiner Statue gegeben, als Kanon beibehielten, übrigens aber in der Ausführung jeder seine eigne Kunst übte, auch wohl nach Gelegenheit und besondern Zweken verfuhr. Daher mag es kommen, daß die Göttin in so vielen Bildern von ähnlicher Gebärde und ähnlichen Zügen, doch bald älter und bald jünger erscheint, oft wie die mediceische einen Delphin, oft, wie die ehemals capitolinische, ein Gefäß mit überhin geworfnem Gewande neben sich hat, zuweilen auch, wie jene des Menophantes, aus Bescheidenheit in der vor dem Schooß liegenden Hand das Ende einer Draperie hält.

Für die Meinung, daß jene anlehnenden jungen Faune nach dem Periboetos des Praxiteles copirt worden, gibt es keine andere Gewähr, als die Wahrscheinlichkeit, daß so überaus häufige Wiederholungen einem der be-

1) 5 B. 1 K. 6 u. 8 §.

rühmtesten Werke des Altertums müßen nachgeahmt sein. Die zierliche Stellung, der edle Geschmak in den Formen, das fein gehaltene Ideal der Züge, entsprechen dem Styl des Praxiteles. Visconti will auch an der Wiederholung im Museo Capitolino wahrnehmen, daß ihr eine Statue von Erzt zum Vorbild gedient habe; die Stellung der Füße, und der durch die ganze Figur herschende Geschmak und Styl lasse eine gewisse Verwandtschaft mit dem Apollo Sauroktonos erkennen.

Von diesem Apollo kañte Winckelmañ nur drei oder vier Copien; doch waren schon zu seiner Zeit mehr vorhanden, und seither hat man noch verschiedene andere entdekt, so daß ihre Anzahl nur wenig geringer sein dürfte als die der Nachbildungen vom Periboetos. übrigens erhellet aus dem, was Plinius vom Apollo Sauroktonos meldet, 1) und aus dem Epigramme Martials auf denselben, 2) daß diese jugendlichen Figuren jenem Meisterstük des Praxiteles nachgebildet seien. 3)

Die noch weit zahlreicheren Figuren der Venus, welche in Gebärden, Gesichtszügen und im zierlichen Haar der mediceischen Venus ähnlich sind, galten vormals und würden noch allgemein für Copien oder Nachahmungen der berühmten knidischen Venus gelten, welcher Plinius vor allen Werken des Praxiteles den Vorzug einräumt, 4) weñ nicht mehrere der angesehensten Altertumsforscher eine andere Meinung begünstigten, nach welcher die auf seltenen Schaumünzen der Knidier, zu Ehren des Caracalla und der Plautilla, vorkomniende Venus, in einer von jenen etwas verschiedenen Stellung, das eigentliche wahre Bild der berühmten Statue des Praxiteles sein soll.

Auf gedachten Münzen der Knidier sieht man eine nakte Venus, welche die rechte Hand vor den Schooß legt, und in der Linken ein Gewand hält, das sie eben von einem zur Seite stehenden Gefäße aufgenommen zu haben scheint; sie ist

1) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 10.

2) L. 14. epigr. 172.

3) [Umrisse des einen unter Numero 85 der Abbildungen, und des andern unter Numero 40 der Denkmale.]

4) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.

im Begriffe, sich mit demselben zu bedeken; die Falten de Gewandes fallen auf die Vase nieder und lassen kaum zwei feln, daß die abgebildete Statue eine marmorne gewesen sei welcher dieses Gewand zum Halt diente; und dieser lezter Umstand scheint auf die Venus des Praxiteles anwend bar. überdies findet sich nirgends eine Spur, warum di Knidier auf ihren Münzen eine andere Venus als die welt berühmte des Praxiteles sollten nachgebildet haben. Fer ner sind in einer ungefähr ähnlichen Stellung mehrere alt Marmorstatuen vorhanden, welche die Vermuthung begünsti gen, daß sie und die Venus auf gedachten Münzen einen Original nachgeahmt worden, welches im Altertum berühm gewesen ist.

Diese Gründe werden von jenen angeführt, die in de ebengenannten Venus auf Münzen und in Marmor Nachbil dungen von der knidischen Venus des Praxiteles zu sehen glauben. Allein durch die vorhin angeführte Stelle de Plinius 1) und durch die Nachrichten, welche Lucian 2 gibt, erhält in Verbindung mit einer aus dem Geiste und den Regeln der Kunst gezognen Betrachtung nichts desto we niger die frühere Meinung eine größere Wahrscheinlichkeit

Zufolge dem Bericht des Plinius und Lucian ist e gewiß, daß man die knidische Venus des Praxitele rund herum sehen konnte, daß sie überall mit gleicher Sorg falt vollendet war und von jeder Seite schöne Ansichten dar bot. *Ædicula ejus tota aperitur, ut conspici possit undique effigies Deæ, favente ipsa, ut creditur, facto; nec minor ex quacumque parte admiratio est.* 3) Lucian sagt: 4) „Der „Tempel der Göttin hat auf beiden Seiten eine Thüre, theils „für diejenigen, welche die Göttin genau und vom Rüken „sehen wollen, theils auch, damit nichts an ihr unbewundert „bleibe. Mit Leichtigkeit können daher jene, die durch die „andere Thüre kommen, die schöne Gestalt von rükwärts ge „nau betrachten. Da wir nun die Göttin ganz sehen woll „ten, so gingen wir in den hintern Theil der Kapelle;" deñ die Göttin aus parischem, oder, nach einer andern Nach

1) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.

2) Imagin. c. 6. Amor. c, 13.

3) Plin. l. c.

4) Amor. c. 13.

richt, 1) aus pentelischem Marmor, stand in des Tempels Mitte. 2)

Hieraus ist es also offenbar, daß die Statue frei aufgestellt, auch von dem Meister für diesen Zwek gearbeitet war. Zur Erreichung dieses Zwekes aber wurde eine weit vollkomnere Anordnung der Glieder erfodert, als wir an der Venus auf knidischen Münzen und an den ihr ähnlichen Statuen wahrnehmen; deñ diese Statuen, so wie das Original zu denselben, waren, wie es scheint, ursprünglich für Nischen oder zum Aufstellen an einer Wand bestimt. Der Künstler hatte folglich bei der Composition seiner Figur vornehmlich nur auf die gute Wirkung der Vorderseite Acht; die Ansichten von den Seiten und vom Rüken erhielten weniger Sorgfalt, weil sein Zwek sich nicht auf dieselben erstrekte; und auch schon die gerade Haltung der Figur für solche nicht günstig war.

An der knidischen Venus des Praxiteles hingegen sind, wie wir bestimt wissen, die herlichen Rükenformen bewundert worden, die Fülle an den Seiten unter den Ribben bis an die Hüften, die schönen Umrisse in der Krümmung der fleischigen Theile an den Hinterbaken, weder zu dürftig noch übermäßig, die lieblichen Vertiefungen der Lenden und besonders die schön gehaltne Linie, welche die Hüfte mit dem geradstehenden Beine bis zum Fuße hinab beschrieb. 3) Man schäzte also an dieser Venus vorzüglich die Theile, welche an jener, zufolge eines andern Zweks der Statue, dem Auge entzogen und in der Ausführung vernachläßigt waren, daher die umständliche Beschreibung Lucians auch nicht einmal entfernter Weise auf jene vorgeblichen Copien nach der Knidierin des Praxiteles, wohl aber völlig bequem auf die mediceische Venus und die ihr ähnlichen Figuren anwendbar ist. Daß diese auch in Ansehung des etwas gebükten Standes mit des Praxiteles Statue übereinkommen, ist wahrscheinlich genug aus dem Entzüken, in welches Kallikratidas beim Anblik der Rükseite und besonders der παιδικα μηρη gerieth. 4)

1) Lucian. Jupit. Tragæd. c. 10.

2) Id. Amor. c. 13. princ.

3) Id ib. c. 14. Imag. c. 6.

4) Id. l. c.

Von der koischen Venus, die nach Plinius etwas bekleidet war, 1) sind vorhandene Abbildungen zwar zu vermuthen, doch mit Zuverläßigkeit nicht anzugeben. Sie war ohne Zweifel, obwohl von der Knidierin übertroffen, ein vortrefliches Werk; vielleicht nach Art der florentinischen sogenañten Venus Urania, 2) und einer zu Dresden, 3) die Schenkel bekleidet, den Oberleib etwas vorwärts gebogen, deñ da es ausser den beiden erwähnten Statuen noch mehrere ähnliche Figuren gibt: so muß das Werk, das ihnen insgesamt zum Vorbild diente, wohl geachtet gewesen sein.

Von des Praxiteles berühmtem Amor zu Thespiä, und dem andern, der zu Parium an der Propontis stand, 4) werden sich ebenfalls Copien vorfinden; da aber mehrere Statuen des Amors in öftern Wiederholungen vorkommen: so ist es ungewiß, welche von ihnen dem Praxiteles nachgeahmt sind, und noch ungewisser, welche den thespischen, und welche den parischen vorstellen.

Der sogenañte Genius im Museo Pio-Clementino 5) und jener in der Villa Borghese 6) wurden, wie der bogenprüfende Amor, verschiedentlich für Abbildungen des einen oder andern der gedachten Werke des Praxiteles angegeben. In Ansehung des sogenañten Genius in der Villa Borghese findet sich kein erheblicher Grund, warum er nicht dem Amor von Parium nachgebildet sein köñte.

Der Genius im Museo Pio-Clementino verdient wegen seiner reinen Schönheit eben so edler Abstammung werth gehalten zu werden; allein die Arbeit hat etwas Kantiges und Strenges, welches für die Copie nach einem Werke des Praxiteles nicht passend scheint, sondern vielmehr ein Ur-

1) L. c. *velata specie.*

2) Mus. Flor. Stat. tab. 30.

3) Beckers Augusteum, Taf. 43.

4) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4. Pausan. l. 1. c. 20. l. 9. c. 27. Lucian. Amor. c. 17. Cic. in Verr. act. 2. l. 4. c. 2—3. Athen. l. 13. [c. 6. n. 59.] Analect. t. 1. p. 143. n. 90. p. 230. n. 40. t. 2. p. 279. n. 1. p. 496. n. 12. Callistrat. Stat. n. 11. p. 903—904. n. 3. p. 893.

5) T. 1. tav. 12.

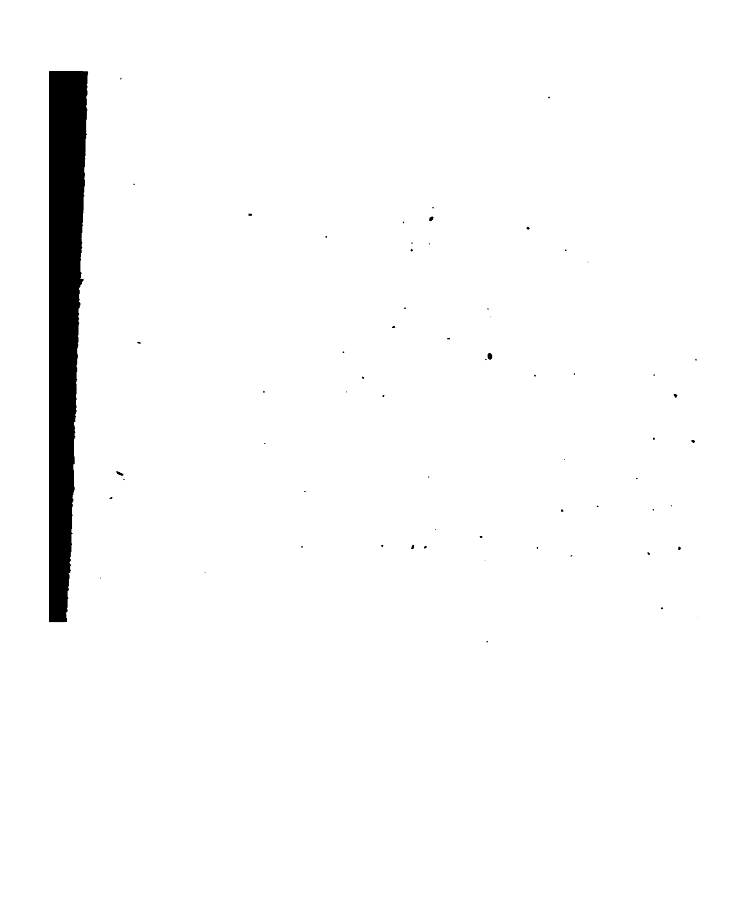
6) Sculture, stanza 9. n. 11.

bild aus etwas früherer Zeit ahnen läßt. Der Amor im Museo Capitolino, welcher den Bogen prüft, wäre nach Viscontis Meinung keine Copie, wie man glaubte, nach dem thespischen Amor des Praxiteles, sondern wahrscheinlicher dem ehernen nachgebildet, welchen Lysippus ebenfalls nach Thespiä gemacht. 1) Diese Vermuthung wird theils durch die Bewegung, die für ein marmornes Werk zu gewagt scheinen möchte, theils durch die Bemerkung unterstüzt, daß man in andern wahrscheinlichen Copien nach Praxiteles nur ruhige Stellungen wahrnimt.

Man vermuthet, daß von Praxiteles das Ideal des Bakchus und der Diana eben so vollendet vorgestellt worden, als jenes der Venus und des Amors. Diese Muthmaßung scheint im Charakter seiner Kunst selbst gegründet, wo die gewählteste Schönheit, die höchste Anmuth, Weiches und Fließendes mit dem Edlen und Würdigen im Bunde stehen. Plinius, Pausanias und andere alte Autoren 2) nennen mehrere berühmte Bilder des Bakchus und der Diana von Praxiteles, und es ist daher sehr wahrscheinlich, daß unter den noch vorhandenen Statuen dieser Gottheiten Copien nach jenen vorhanden sind, wiewohl es bisher noch keinem Forscher gelungen ist, sie bestimt auszumitteln. Nach Meyer.

1) Mus. Pio-Clem. t. 7. p. 93.

2) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 10. Pausan. l. 1. c. 2. 23. c. 43—44. l. 6. c. 26. l. 10. c. 37. l. 1. c. 43. Callistrat. Statuæ, n. 8. p. 899—900.



Inhalt des fünften Bandes.

Geschichte der Kunst des Altertums.

Inhalt.

